إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٣٤ ـ ٩

ميزات الغزل عند الشاعرات الأندلسيات في ضوء النقد النفسي الحديث

عباس إقبالی (الكاتب المسؤول)*
فائزه پسندی**

الملخص

من ملامح تاريخ الأدب الأندلسي كثرة الشاعرات المجيدات في القريض وتسبّب هذا أن قدرا كبيرا من الشعر الأندلسي يختصّ بهنّ. دراسة هذا الأدب تكشف عن الميزات الأصلية لهذه التجربة الشعرية وما يعود إلى خصائص هؤلاء الشاعرات وإخراجهنّ المعاني القديمة بصياغة جديدة تختلف عن المعاني السائدة في الشعر التقليدي والّتي أدّت إلى النهضة الأدبية.

هذا والمنهج المتّبع في دراستنا هذه هو المنهج التوصيفي ـ التحليلي وهو يعتمد على مناهج الدارسات الحديثة في النقد النفسي الحديث، لكي نتعرّف الأجواء الأدبية المسيطرة على هذا العصر والبواعث النفسية المؤثرة على الشاعرات وعلى تجربتهنّ الشعرية.

ونستنتج من القراءة السيكولوجية والنقدية النفسية الحديثة لغزل الشاعرات الأندلسي أنّه مرآة لمنازعهن النّفسية وقد تضمّن سماتٍ من المعاني والخيال النابعَين من البواعث الباطنية. ومواقفهنّ تعود إلى الإزدواجية الذاتية. وقد تبلورت هذا الغزل في اتجاهين متعارضين؛ أولاً الاتجاه المحافظ (العذري) مرتبطاً بالنظرة الإسلامية ومن أهم عناصره: "الوجع العشقي والانشطار الداخلي" و"الكبت"، و"النوستالجيا"، و"تعطيل الإرادة"، و"النرفانا"، و"المازوشية"؛ ثانياً الاتجاه غير المحافظ (الإباحي) متأثرا بظروف المجتمع ومن أهم عناصره: "الجنسية المثلية" أو "الغزل المؤنث"، و"الصراحة والجرأة في التعبير"، و"التهتّك والمجاهرة باللّذات".

الكلمات الدليلية: النقد النفسي، الغزل، الأندلسيات، العذري، غير المحافظة.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران
aeghbaly@kashanu.ac.ir
**. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/٢١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٢٧ش

المقدمة

إنّ دراسة الأدب الأندلسي، تكشف عن المكانة المرموقة الّتى نالتها الشاعرات الأندلسيات وتدلّ على أنّ هؤلاء الشاعرات قد شاركن فى النهضة الأدبية وأنتجن أدباً بارعاً وكان نصيبهنّ أكثر من نصيب أخواتهنّ فى المشرق. (سليمان، ١٤٢٦ق: ٤١) ولذلک عندما نبحث عن الشخصيات المتميّزة والمؤثرة فى الأدب الأندلسى، نجد شاعرات اللّاتى زها هذا الأدب بهنّ وزهونَ به. فكان شعرهنّ متلوناً بألوان الحبّ بعيداً عن التعقيد والإلتواء فى العبارات وقد ابتكرن فى المعانى حيث بعض أبياتهنّ إرتقت إلى مصاف أشعار كبار الشعراء. (بوفلاقة، ١٤٢٤ق: ٢٤٣)

ولذلک عندما نبحث عن الشخصيات المتميّزة والمؤثرة فى الأدب الأندلسى نجد شاعرات من النساء اللّاتى زها هذا الأدب بهنّ وزهونَ به. فإنّ شعرهنّ كان متلوناً بألوان الحب أو الحزن أو الفرح، وبعبارات بعيدة عن التعقيد والإلتواء. وقد ابتكرن فى المعانى وكنّ ذوات وحدة فى الفكرة والاستقلال فى الأغراض. (غومس، لاتا: ٤٧)

فظهرت شخصية هؤلاء النساء متميزة فى المجتمع الأندلسىّ؛ فبدت لها مواقف مشهودة فى بعض ميادين الحياة وصارت مشاركتهنّ واضحة فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية كما حظيت بصورة عامة بحرية ومكانة مرموقة لدى الخلفاء والأمراء وسادة الرجال؛ وبما لها من النفسّية الدقيقة والمشاعر المرهفة، لم تقو على كتمان عاطفتها أو إضمار أحاسيسها، فشعرها مليء بآثار هذه النفسية. وإنّ النقد والتحليل النفسى يقدر أن يعرّف هذه البواعث النفسيّة ويظهر المعانى الكامنة فى أدب هؤلاء الشاعرات.

ولا يزال النقد النفسى العربى الحديث يعتنى بدراسة القضايا الفنية فى التراث العربى ويحاول أن يفهم أسرار الأدب عن طريق نظريات علم النفس مرتكزاً على استنطاق منطقة اللاشعور وهى مركز تخزين تجارب الحياة النفسية. فإنّ علماء النفس والباحثون فى اللغة وآدابها يعتقدون أنه: على الناقد النفسى أن يدرس ما جاء فى تاريخ الأدب وما يتعلّق بالقضايا السياسية والثقافية والمؤثرة فى البواعث النفسية حتى يقدر على تحليل الشعر تحليلاً نفسياً. (شكرى، ١٩٨٤م: ١١٩)

خلفية البحث

إنّ ما وصل إلينا من شعر الشاعرات الأندلسيات قليل جدّا وأكثره مبعثر في الكتب إلاّ أنّـه قد حظـي بالعناية من قبل بعـض الباحثين والنقاد، وأقيمت حوله دراسـات منها: "الشعر النسـوی في الأندلس" لمحمدالمنتصر الريسـونی(١٩٧٨م) "الشعر النسوی الأندلسـی" لسـعد بوفلاقه(١٤٢٤ق) و"صورة الرجل في شعر الشـواعر الأندلسيات" لأوراس ثامر(٢٠٠٥م)، "شعر الغزل عند الشاعرات الأندلسيات وشاعرات التروبادور" لوفاء بنت إبراهيم(٢٠١٤م)، "شاعرات الأندلس" لـتيريسا جارولوفی(١٩٩٦م)، "قراءة في أدب النفـس، المريتلی الأندلسـی" لـقـارة حياة(٢٠٠٨م)، "الشـعر العذری" لمحمد بلوحی(٢٠٠٠م)، "الغزل العذری دراسة في الحب المقموع" ليوسف اليوسف(١٩٨٢م).

هذه الدراسـات تكشـف عن مكانة الشعر النسوی الأندلسـی وخاصّة الغزل منه؛ ولكن ما عثرنا على بحث أو مقال يقوم بتحليل ودراسـة الغزل النسـوی الأندلسی من وجهة الدراسة والنقد النفسی. فإنّ غزل الشاعرات الأندلسيات، فضلاً عن جماله ورقته فإنّـه يعكسُ جوانب من حيـاة المرأة في الأندلس وتدلّ على البواعث النفسـية لديها فهناک أسئلة تقتضی العناية وتطلب الجواب وهی:

١.ما هی العوامل المؤثّرة في غزل الشاعرات الأندلسيات وما هی ميزاته؟

٢. ما هی العوامل النفسية المؤثّرة في غزل الشاعرات الأندلسيات؟

العوامل المؤثّرة في غزل الشاعرات الأندلسيات وميزاته

١.المجتمع الطبقی

كان المجتمع الأندلسـی بصورة لم يسـبق لها مثيل كما تمتعت المـرأة بحريّة لم تعرفها بغداد في أوج إزدهارها في ذلک المجتمع المتحضر. (الخازن، ١٤١٤ق: ١٩) ولذلک فإنّ ابن رشـد، فيلسوف الموحدين(الأسـرة الحاكمة في الأندلس لإبن رشد) قد عاب على المشارقة حرمانهم المرأة من تمتّعها بقواها الإنسانيّة ويرى أن طبيعة النساء تشبه طبيعة الرجال، فطالب بإعطائهنّ حريّة التفكير وإفسـاح المجال لهنّ بالعمل. (أمين، ١٩٦٩م: ٢٥٧/٣) واختلاف الطبقی للمرأة الأندلسية تسبّب اختلافاً بيّناً في غزلها. وتفصيل ذلک

أنّه فى المجتمع الأندلسى الطبقى كانت الشاعرات ينتمين إلى ثلاث طبقات ونوع من التصنيف الاجتماعى:

– الطبقة الأرستقراطية: الشواعر التى ينتسبن إلى بيوت المجد والسلطان كـ "ولادة" و "بثينة".

– الطبقة الوسطى: أو الطبقة العامة وأغلب الشواعر منهن نحو مهجة وحسانة وحمدونة وحفصة ونزهون وكلهنّ حرائر.

– طبقة القيان: تمثل طبقة الجوارى المغنيات ومنهنّ العبادية جارية المعتضد وجارية إبراهيم بن الحجاج. (بوفلاقة، ١٤٢٤ق: ٢٢٥)

فى هذه الطبقات كان للجوارى أكثر سيطرة على الغناء والموسيقى واللهو والشراب والرقص لأنهنّ كنّ يتمتّعن بحرية أوسع مما كانت تتمتع به الحرائر وهنّ أكثر ثقافة من الحرائر؛ إذ كن يتلقين دروساً يتعهّدن بها للمعرفة فى مختلف الفنون ولأنهنّ أكثر اختلاطاً بالرجال فى مجالس اللهو والغناء. فالجارية كانت تتمتّع بحرية تامة فى اختيار الزوج وشريک الحياة دون ضغط وإكراه، وكانت متمتعة بروح الدّعابة والظرف والجرأة والحرية فى التعبير عن ذوقها وأفكارها. ومع ذلک فإنّ غزل الحرائر أكثر جرأة وأوفر إباحية ومجوناً من غزل الجوارى؛ وعلى سبيل المثال: لم يعرف عن الجوارى غزل بالمؤنث كما عرف عن الحرائر وسبب ذلک أنّ الحرائر كنّ تتمتّعن بحرّية لم تكن تعرفها المرأة الأندلسية من قبل.

٢. طبيعة بيئة الاندلس

إنّ تجربة الشاعر ليست بمعزل عن تأثير طبيعة بيئته الّتى يعيش فيها؛ فإنّ طبيعة أرض الأندلس وجمالها أثّرت فى التجربة الشعرية للمرأة الأندلسية؛ فعناصر شعرها قد تكوّنت من الجبال، المياه، الزهور و... وقد تردّدت الصور والأخيلة المنتزعة من الطبيعة ومظاهرها فى أشعارها.(الركابى، ١٩٧٠م: ١٣٠) فجمال الطبيعة هو من أسباب شعر الغزل عند الأندلسية وبواعثه؛ ففى تجربتها الشعرية كانت تصف طبيعة الأندلس وقد وصفت "أم العلاء" جمال الطبيعة فى بستانها:

لله بستانى إذا يهفو بـه القَصبُ المندّى
فكأنّما كـفّ الريـاحِ قد اسـتَدَت بنـداً فَبَندا

(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج١/١١٣)

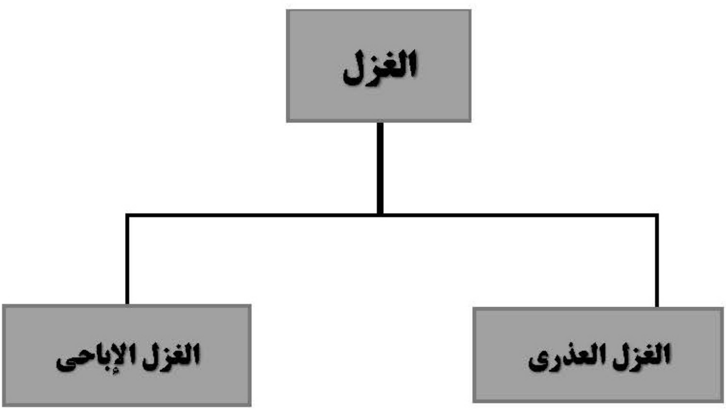
قد رسمت الشاعرة الصورة الجميلة لبستانها الذى يهفو به القصب المندى فى كف الرياح فيبدو أعلاما ترفرف على خفقات النسيم.

وكما تصف "حمدونة" وادى "آش" وتقول:

وقانا لحفـةَ الرمضـاء وادٍ سَقاه مُضاعف الغَيث العَميم
حَلَلنـا دوحهُ فَحَنـا علينا حُنُو المرضعات على الفطيم
و ارشَـفنا علـى ظمإٍ زلالا ألـذّ مـن المدامـة للنديم
يصدُّ الشـمس أنّى واجَهَتنا فيحجُبُهـا ويأذَن للنّسـيم..

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٨٨)

الشاعرة هذه قد اعتمدت فى وصفها الوادى على التصور والتخيل فقد جعلته ذا صورة رائعة وفيه بهاء بهية الألوان والظلال وقد حلّت به لتتنعّم بظلال دوحاته ونسيمه، فلمست منه حنواً كحنو المرضعات على الفطيم وتصف ويصف الماء الزلال الجارى فى جداول واديه، بأنّه ألذّ من خمر المدامة يروى ظمأها وظمأ رفيقتها وتذكر أن دوحة الظليل تصدّ الشمس حتّى لا تؤذى وتسمح للنسيم أن يعطف.



ميزات الغزل عند الشاعرات الاندلسيات

إنّ غزل الشـاعرات الأندلسـيات يتّجه اتجاهين: الأوّل: الاتجاه العفيف (العذرى، المحافظ) الذى يتّسـم بالعفة واسـتقامة المعانى والثانى: الاتجاه الإباحى(الحسّـى، غير المحافظ) الذى يتّسم بالمجون والشهوة.

الغزل العذرى(العفيف، الروحى) وميزاته:

الظاهرة العذريّة من الظواهر الإبداعية الكبرى فى التراث العربى القديم التى حملت حسّاً مأساوياً وتأوهياً أعطى للتغنى بالعشق والذوبان فيه والعيش من أجله بعداً جمالياً. وفى هذا المجال يقول فرويد:

«السيكولوجية اللاشعورية تبرهن لنا برهاناً قاطعاً لا مراء فيه، أن الخلق الفنى ليس فى جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسـية وتعويضاً عن رغبات غريزية أساسية ظلت بلاارتواء بسبب عوائق من العالم الداخلى أو العالم الخارجى.» (هال، ١٩٧٠م: ١١)

فعلى اساس ما قاله فرويد، الشخصية ذات بيولوجية تعيش فى المجتمع وتخضع لتأثيره ولكنّهـا تعارضه. (فيصـل، ١٩٨٢م: ١٨٦) والحياة الاجتماعية ترجع فى الأسـاس إلى نشاط العمليات اللاشعورية والغريزية المختلفة لشخصية الفرد. فالعذرية شكل من أشكال المعارضة مع المجتمع الذى يحاول أن يخضع الذات ويريد تنازل الفرد عن طبيعته الأصلية.

العـذرى ذو نفس ممزّقة بين الإنجذاب المادى للجسـد والتعلـق الروحى بالمحبوب، من حيث أنّه إنسـان بالروح قبل الجسـد. والعفة والتّمنع والحياء عنده ليست إلاّ نتيجة تلقائية للإيمان بالقيم الاسـلاميّة والخوف من السـقوط فى الذنب ونتيجة جهاد النفس ومقاومة الهوى.

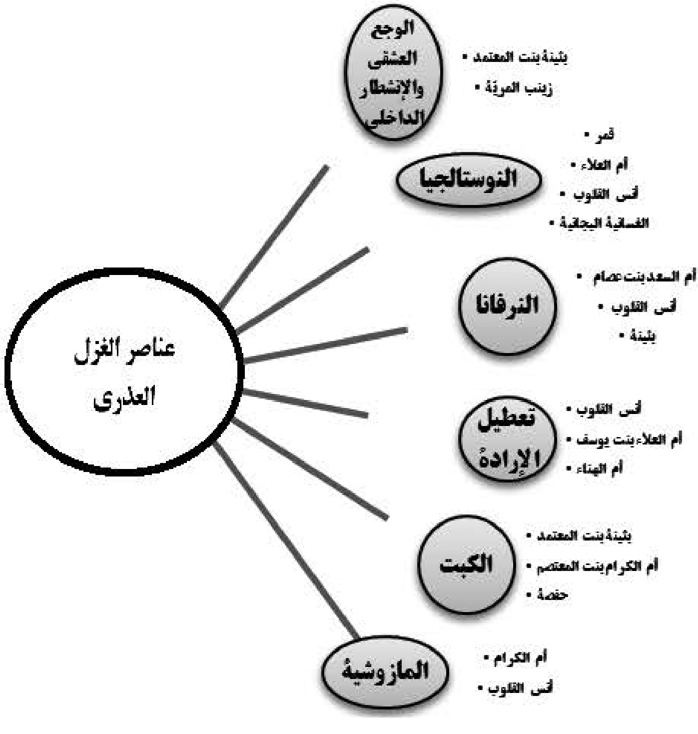
أمّا التمنّع عند المقدرة على الوصال فهو ما يسـمى عادة بالأفلاطونية فى الحب وهو تعبير عن العواطف والأحاسـيس الإنسانية التى فطر عليها الإنسان المحبّ، إلّا أنّ التّطبع والتّخلق بأخلاق الدين والتحلى بسـمات مهذبة يجعلان هذا المحب متعففا مترفعا يسـمو فى حبّه عن العلاقة الجنسـية. والحق أن أصحاب هذا الحب شطحوا شطحات صوفية فى أشعارهم ونظموا ما يسمّى بالحب الإلهى أو العشق الإلهى. (اليوسف، ١٩٨٢م: ١٦؛ هلال، ١٩٧٣م: ١٩٥) ففى ماهية الحب وصعوبة درك حقيقتها، يقول ابن حزم الأندلسى:

«الحــب – أعزک الله – أوله هزل وآخــره جدّ. دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف فــلا تــدرک حقيقتها إلّا بالمعاناة وقد اختلف النــاس فی ماهيته وإنه إتصال بين أجزاء النفوس.» (الأندلسی، ١٩٧٢م: ٦٠)

واللافت للنظر أن الغزل العذری(المحافظة) فی الأدب الأندلسی ذو طابع فنّی ومتّسم بالســمات العرفانيّة التی اتصلت بالذات الإلهية؛ فلذلک بين العفّة فی الحبّ وبين الزهد سمات مشــترکة وملامح متشــابهة ونزوع إلی الأعلی والتحريم الجنســی. (جودة نصر، ١٩٨٣م: ١٣١) فالعذريّة فی تعبيرها عن العشق أعطت للحبّ بعداً روحياً کان إرهاصاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفيّة عرفانية تدلّ علی الحبّ الإلهی.

إذن دراســة المعانی المستفادة فی "المحافظة" تکشف لنا أنّ الشاعرة الأندلسية تتغزّل غزلــاً رقيقــاً، تمزج فيه بين الحــب والعطف والإعجاب، وتعبّر فيه عن شــکوی الفراق وابتعاد الحبيب، وتصف الحبيب الغائب، وتأتی بالحديث عن الوشاة وما يقومون به من أفعال شائنة وهو کالشــکوی، لکنّها هادئة وبصوت خافت وفيها السرور الذی تمازجه دموع الفرح بقرب موعد لقاء الحبيب. (الرکابی، ١٩٧٠م: ١١٨)

والرســم التالی يشــير إلی أهم عناصــر الغزل العفيــف وميزاته عند الشــاعرات الأندلسيات:



الوجع العشقي (bitterness) والانشطار الداخلي (Fusions self)

الوجع العشــقي هو نوع من التّمزّق بين رغبات الفرد العذري وحاجاته(مبدأ اللذة) وبين رغبات المجتمع ومشاريعه(مبدأ الواقع)؛ وهذا الانشطار الداخلي أساسه "الصراع النفسي" الذي يتميّز به كبار العذريّين. (بلوحي، ٢٠٠٠م: ٩١)

هذا وإنّ ظاهرة الصراع النفســي احتلّت جانباً كبيراً من الشعر العذري وكانت من أكثر الظواهر إلحاحاً في هذا الأدب ولها أثر مباشر لسيطرة الانفعالات والعواطف على القصيدة العذريّة. (المليجي، لاتا: ١٥٧) وهذه الانفعالات كانت عنصراً بارزاً في التجربة الشــعرية لدى العذريّين وكانت مجالاً خصباً للتوتّر النفسي وصارت صراعا استطاع أن يتغلغل في معظم الشعر العذري، ويؤثّر فيه سلباً أو إيجاباً.

فإنّ مشــكلة الصراع النفســي من المشــاكل المهمة، إذ تنتهي إلى حالة من الكبت، وهو الدافع الذي لم يتمّ إشــباعه، وعدم حلّها هــو نتيجة حالة من التوتّر والقلق وعدم الارتياح؛ (عبدالواحد، ١٩٧١م: ١٠٦) وإنّها قد تنتهي إلى المرض النفســي أو العصبي، نحو ما نرى في شعر "بثينة بنت المعتمد" لدى شكواها الزمان وتقلب صروفه وغدر الأيام وهو ما نسمّيه بالوجع العشقي:

ما يعلــم المرءُ والدنيــا تمرُّ به　　　بأنّ صــرفَ ليالي الدهرِ محذورُ
بينا الفتــى متردٍّ في مَسَــرَّتــه　　　وافــى عليه من الايــام تغييرُ
وفرّ خُســراً فلا الأيامُ دُمنَ له　　　ولا بمــا وُعد الأحــرارُ محبورُ

(ابن بسام، ١٩٧٨م: ج١/٩٨)

ومنهــا قولها في الشــكوى من الدهــر حيث نرى فيه نوعاً من التّصــادم بين موقفها والواقع:

حَنِــقَ الدهرُ علينا فَسَــطـا　　　وكذا الدهرُ على حُرّ حَنِق...
وإذا مــا اجتمــع الديــنُ لنا　　　فحقيرٌ ما مــن الدّنيا افتــرق

(المصدر نفسه: ج٣/٥٩)

وأيضاً الشــاعرة "زينب المريّة" تعلن شــكواها ووجدها بحبيبهــا وأنّ وجدها بهذا الحبيــب فوق حبّ الناس وحزنهــم لدى فراق أحبتهم. وغايــة رضاها أن تفوز برضا

المحبوب وتنال ودّه:

يــا أيها الراكــب الغــادى لطيّته　　عرّج أنبّئك عن بعض الذى أجد
ما عالج الناس من وجد تضمّنهم　　إلاّ ووجــدى بهم فوق الذى أجد
حســبى رضــاه وأنيفى مســرته　　و ودّه آخــر الايّــام أجتهــد

(المقرى، ١٩٦٨م: ج ٤/٢٨٦)

فقد مزجت الشــاعرة الرثاء بالشكوى والمديح، بأســلوب رائع لاتشعر فيه بإنتقال الشاعرة منغرض إلى آخر وهكذا نرى جانباً من الصراع بين موقف الشاعرة من الوجد والحبّ وما يكون عند الناس ومعلوم أنّ بينهما فرقاً شاسعاً.

الكبت

إنّ الانشطار الذاتى قد ولد "كبتاً" يعدّ من أكبر ظواهر التحليل النفسىّ داخل المجتمع وهو ذوطابع حضرى للعشق من حيث هو عطالة وسكينة لحركية الذّات واندفاعيتها فى اتجاه صنع التاريــخ والحفاظ على المجمتع فى كليته من حيث هو هدف جمعى. (عصار، ١٩٨٤م: ٥٩) فالمكبوتة ميّالة إلى السكينة، عاجزة عن مواجهة متطلّبات الحياة الواقعة؛ ففى صنع حركة التاريخ ذات سلبية وفى طاقاته النفسية متّسمة بالفقر والجذب.

وظاهرة إخفاء الهوى، التكتم، السّــر وخشية الإفتضاح من السمات الأساسية عند المكبوتة.(اليوسف، ١٩٨٢م: ٥) كما نرى "أم الكرام بنت المعتصم" عند ما استولى الحبّ عليها تنشد:

ألا ليتَ شعرى هل سبيل لخلوةٍ　　ينزّه عنها سمــعُ كــلّ مــراقب
ويا عجباً أشتاقُ خلوةَ من غدا　　ومثواهُ مــا بين الحشا والتّرائب

(ابن سعيد، ١٩٩٣م: ج ٢/٢٠٣)

فنرى أنّ الشــوق يلحّ على الشــاعرة ويكويها ألم الجوى؛ فتطلب خلوة بحبيبها لكى تطفئ لظى قلبها ولهيب أشــواقها ولكنها تتعجّب من نفســها كيف تشتاق خلوة بالحبيب الذى غدا قلبها مثواه؟

وعلــى الرغم من جمال هذين البيتــين إلا أنّ تمنّى الإختلاء بالحبيب من المعانى التى

طرقتها الشعراء أثيراً ولا جديد فيها سوى صدورها عن إمرأة. وإذا تشابهت الأميرتان "ولادة" و"أم الكرام" فيجرأتهما، فإن ثمة اختلاف بينهما فقد اختلت "ولادة" بحبيبها وتكرّر لقاءهما أمّا "أمّ الكرام" فلم تحظ بهذه الخلوة وبقيت فی طور التمنیّ.

ولقد قالت الشاعرة "حفصة" شعراً غزلياً يمثّل الإتجاهين أى الشعر المحافظ العفيف والشعر الذى فيه جرأة وخروج عن المألوف فمن شعرها العفيف ومعانيها المحافظة أبيات قالتها فی حبيبها الذى ابتعد عنها ولكنّها لا تقدر أن تنساه لأنه يسكن فی حشاها حيث تقول:

سلام يفتّح فی زهره الـ ... كمام وينطق ورق الغصون

على نازح قد ثوى فی الحشا ... وإن كان تحرم منه الجفون

فلا تحسبوا البعد ينسيكم ... فذلک والله ما لا يكون

(هيكل، ١٩٧١م: ج ٤/١٧٧)

النوستالجيا(الحنين) (**Nostalgia**)

إنّ القارىء للشعر العربی قديمه وحديثه يلاحظ أن العناصر الجمالية الثلاثة الأصلية التی اعتمد الشاعر العذری عليها فی بنائه الفنی تتمثل فی "المكان" و"الزمان" و"المحبوب" وهذا البناء قد أدّى دوراً هاماً فی إبراز هوية الكيان الجماعی والمقومات الحضارية لذلک المجمتع العربی وأصبحت من عناصر هذه النوستالجية، اشكالية ذات أبعاد إنسانية ودلالة مأساوية، كما بعثت فی النص الشعری أبعاداً درامية وحساً تأويهياً أضفى عليه مسحة جمالية. (اليوسف، ١٩٨٢م: ٤٣) نحو ما نرى فی اتّجاه الشعراء الجاهليين ومن بعدهم فی استخدام أسامی الأمكنة فی المقدّمات الطلليّة أو ما أنشدوا فی الحنين إلى الأيّام الماضية، أو ما كانوا يأتون بأسامی حبيباتهم فی التغزّل.

وكذلک الشاعرة العذرية الأندلسيّة، جعلت من "المحبوب" المثير الرئيسی لحس المكان والزمان والعنصر الأساسی لحنينها العذری. وباستعانة توظيف العناصر الثلاثة الحنينية تأخذ القصيدة العذرية بعداً شمولياً وقد تجسّد هذا التوظيف تجسيداً جمالياً عرفانياً صوفياً أعطى القصيدة العذرية رؤية جديدة مثلت ذلک التطوّر الفكری الّذی

أحدثه الإسلام.

الف: عنصر المكان

المكان العذرى يحمل بعداً نفسياً داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الإجتماعية والتاريخية المرتبطة به. فالمكان العذرى له جاذبية تساعده على الإستقرار ولذلک لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش بها؛ وجمالية المكان فى النص العذرى تكمن فى تحوله من المكان المحسوس إلى مكان روحى ذى طابع قدسى وعرفانى. (بلوحى، ٢٠٠٠م: ١٠٧)

ومن نماذج التحسّر على البلد البعيد عن الشاعرة، أنشودة "قمر" إذ تظهر فيها حبّها لبغداد المشرقة وتصف شوقها وحنينها إلى مظاهرها الطبيعية (الظباء، الحديقة، والفرات) حينما تفدى بنفسها لها وتقول:

آهاً على بغدادِها وعراقِها ... وظبائها والسحرُ فى أحداقِها
ومجالها عند الفراتِ بأوجهٍ ... تبدوا أهلَّتها على أطواقِها...
متبختراتٍ فى النعيم كأنما ... خُلق الهوى العذرىّ من أخلاقها
نفسى الفداءُ لها فأىّ محاسنٍ ... فى الدهرِ تَشرِقُ من سَنا إشراقِها

(المقرى، ١٩٦٨م: ج٣/٧٦)

الشاعرة تحنّ إلى بغداد حنيناً يظهر أثره على المقطوعة برمّتها، إنّها تبدء بالألفاظ المتناسقة ومشاعر الشاعرة وترسّم صورة رائعة لجمال النساء الساحر، فتصف مشيهنّ متبخترات. ولا تكتفى بوصف مظهرهنّ الخارجى بل تصف أخلاقهنّ الحسنة.

ب: عنصر الزمان

الزمن العذرى هو زمن التجربة الداخلية للعاشق، بعيداً عن الزّمن الفيزيائى الذى يتحكم فيه الضبط والتدقيق وهو الزمان النفسى أو السيكولوجى. (عبدالمعطى، ١٩٨٥م: ٢٥٤) هذا الزمن متمثّل فى الماضى بكل ذكرياته وعنصر الإطمئنان عند العذرى؛ لأنه كان يدرک البداية والنهاية للحياة وهو فى صراع أبدى مع الموت ولا يخوض حرباً مع

الموت بل مع الخوف من الموت لأن الموت علامة اكتمال للحياة ولا يتحقق إلا بالذّوبان فى المحبوب؛ فيرى العذرى فى حبيبته البداية والنهاية والحياة بكاملها بل السّرمدية فى أبديتها. (بلوحى، ٢٠٠٠م: ٦٥) كما تتحدّث "أم العلاء" عن زمان القرب الذى بدونه لا لذّة للحياة وشعرها الغزلى العفيف مليئ بالرقةً والعذوبةً والحياءً حيث تقول:

كلّ ما يصدر عنكم حسن　　　وبعُلياكم يُحلّى الزمنُ...
من يعش دونكُمُ فى عمرِه　　　فهو فى نيل الأمانى يَغبِنُ

(هيكل، ١٩٧١م: ج ٤/٢٨٧)

ج: عنصر المحبوب

إنّ فى النّظرة الدراميّة، الحبيبة رمز الحياة، والفراق موت يحدثه ظعن الحبيبة وبينُها؛ فالشاعرة تتورّط مهالك السفر لتكافح الموت وتنال فوز الحياة وكذلك ترى شاعرة العذرى فى حبيبته البداية والنهاية والحياة بكاملها بل السّرمدية فى أبديتها. والمحبوب هو المركز الحنينى النوستالجى بين العناصر الثلاثة. (بلوحى، ٢٠٠٠م: ٦٥) فنرى أنّ الشاعرة "الغسانية البجانية" تتحدّث عن الظعن وتصرّح بأنّها لا تطيق الصبر وتعتبر بينونة الحبيب موتاً وتشكوا الفراق وتتمنّى عودة أيّام وصال لا يخشى عليه هجران:

أتجزَعُ إن قالوا سَترَحَلُ أظعانُ　　　وكيفَ تُطيقُ الصَّبر ويحک إذ بانُوا
وما هو إلا الموت عند رحيلهم　　　وإلا فعيش تجتنى وأحزان
عهدتهم والعيش فى ظل وصلهم　　　أنيق وروض الدهر أزهر ريان
ليالى سعدٍ لا يخاف على الهوى　　　عتاب ولايخشى على الوصل هجران

(المقرى،١٩٦٨م: ج ٤/٢٨٦)

تعطيل الإرادة (**Disable will**)

إنّ العشق سلوک إنسانى مرتبط بالنفس البشرية وإن تعطيل الإرادة أصيل فى الهوى لأنّ المرء يرتبط فيه بإرادة شخص آخر فهو مقيدٌ بهذا الارتباط الذى لا تتّفق فيه الإرادتان فى جميع الأحيان وينتهى به الأمر على حالة العجز عن تغيير لا رغبة فيها.

فهو يتعلّق بمعشوقته بلاإرادة وبفراقه تصابُ بضروب من الوساوس والإضطرابات ولا حيلة له فيها ولا قدرة له عليها. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج١٦/٢٦٦)كما تعبر "أنس القلوب" عن شدّة وجدها وتتغنّى متغزلةً متمنية وصال من تحبّه، إذ جنتا عينيها فأصيبت بالهيام دون أن تريدها:

نظري قد جنى على ذنوباً   كيف ممّا جنته عيني إعتذاري؟...

(المقري، ١٩٦٨م: ج٢/١٤٦)

ومن ميزات سيطرة العشق على العشّاق وتعطيل الإرادة لديهم أنّه لاحول لهم ولاقوة في ردّها فيرتفع عنهم اللوم في جميع أعمالهم وترفع عنهم المسؤولية، بإعتبارهم مجبرون لا مخيرون خاضعون لسلطات العشق فتعبّر الشاعرة عن الرغبة في الوصال بتعبير يقبّله المجتمع:

أذنبتُ ذنباً عظيماً   فكيف منه اعتذاري؟

واللهُ قدّرَ هذا   ولم يكن باختياري

والعفو أحسنُ شيءٍ   يكون عند اقتدار

(المصدر نفسه: ج١/٦١٨)

تدلّ الإرادة على الرغبة الواعية وعلى الغريزة اللاّواعية وهي تشمل العادات والإندفاعيات والميول من أي نوع ومن كل نوع. ومن ذهب إلى القول بتعطيل الإرادة في العشق العذري فمذهبه يحمل كثيراً من المثالب والمغالطات النابعة من سوء فهم لإشكالية الإرادة في بعدها الفلسفي والنفسي إذ الإرادة ليست هي الوعي ولكن في جوهرها هي اللاوعي. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج١٦/٢٦٧)

في هذا المجال قد قيل: «السالک العذري، بوصوله إلى مقام الفناء يتحقّق له قول النبي(ص): «موتوا قبل أن تموتوا» أي موتوا عن رؤيه وجودكم وإختياركم وإعتمادكم على حولكم؛ والوجود والإختيار في الحقيقه وقف على الله الواحد وإنكم أسباب وهو مسبّب الأسباب». (ماتيوس، ٢٠١٣م: ١٢١) وهي حالة –كما وصفه ابن الفارض– تتجرّد فيها النفس عن رغباتها، وميولها، وبواعثها، بحيث تتعطّل إرادتها وتموت، فإذا ماتت الإرادة أصبحت النفس طوع الإرادة الإلهية. (نومسوک، ١٩٩٩م: ٢٧٣)

فحاولت العذرية أن ترتقي بالإرادة من مفهومها المادى إلى مفهومها العرفانى الذى عطل الإرادة فى فعلها الملموس؛ ومن نموذجه "أم العلاء بنت يوسف" التى منع طابعها المعنوى حضورها فى مجالس اللهو والغناء والخمرة فهى ارتقت بنفسها الإنسانى من الطابع المادى إلى الطابع العرفانى وفى ذلك تقول:

لولا منافرةُ المدامـ ـةِ للصَّبابةِ والغِنا
لَعَكفتُ بينَ كُؤُوسِها وجَمَعتُ أسبابَ المنى

(ابن سعيد، ۱۹۹۳م: ج۱/۳۸)

والشاعرة أم الهناء بنت القاضى قد أنشدت قطعة غزلية رقيقة تعبّر فيها عن سرورها وسعادتها؛ لأنها استلمت كتاباً من حبيبها يعدّها فيه وتتمنّى أن تزورها؛ فلا تتمالك نفسها، فتنهل دموعها فرحاً واستبشاراً بالبشرى السّارة وتقول:

جاء الكتاب من الحبيب أنه سيزورنى فاستعبرت أجفانى
غلب السرور علىّ حتى أنه من عظم فرط مسرتى أبكانى
يا عين صار الدمع عندك عادة تبكين فى فرح وفى أحزان
فاستقبلى بالبشر يوم لقائه ودعى البكاء لليلة الهجران

(المقرى، ۱۹٦۸: ج۳/۵۰۳)

النرفانا(**Nirvana**)

إنّ النرفانا العذرية تسام للعذرى الذى كان يعيش صدام شبوب عاطفى مع هوية أصلية تناديه من الأعماق للإشباع الغريزى. فتسامى العذرى عملية حضارية قوامها أن العذرى تخلى عن النزعة الجنسية فى التماس اللذة الجزئية واتّخذ لها هدفاً آخر يتّصل تكوينياً بما تخلّت عنه الذات وبذلك توصف بأنها عمليّة ذات طابع نفسى إجتماعى جعلت العذرى يتسامى بذلك عن الأهداف الجنسية الإباحية التى هى فى نهاية الأمر أهداف أنانية إلى أهداف ذات طابع حضارى تضحى فيه "الأنا" بمتطلباتها الغريزية من أجل بناء "النحن" بناء متكاملاً. (بلوحى، ۲۰۰۰م: ۱۲۳) أو بعبارة أخرى، النرفانية العذرية نحت منحى فنياً فى تصويرها للجسد المحبوب بلغة غير إباحية وكانت إرهاصاً

حقيقياً للصوفية العرفانية فيما بعد والمراد منها القضاء على الفردية التى تذوب فى الروح الجماعية مؤدية إلى حالة من السّكينة والسعادة الكاملة وغلبة الحياء على طغيان النفس الحيوانىّ هى ناتجة عن التربية الإسلامية.

فإنّ أشعار الشاعرات الأندلسيات قداستوعبت ألفاظاً من الدين والقرآن وقد هذا يعود إلى العقيدة الإسلامية والثّقافة الدينية لديهن ويوكّد مدى تأثرهنّ بالقرآن وإستعانتهن به. فاتجاه بعضهنّ إلى الألفاظ الدينية نابعة عن نزعتهنّ العقائدية؛ كما أنشدت "أم السعد بنت عصام" شاعرة متدينة، محبة لرسول الله(ص) وعفيفة من قرطبة، فى تمثال نعل النبى بالمفردات الدينية:

سألثم التمثالَ إذا لم أجِد للَثم نَعلِ المصطفى من سبيل
لعلّنى احظَى بتقبيله فى جنّة الفردوس أسنَى مَقيل...

(المصدر نفسه: ج٣/١٦٦)

فنرى أنّ الشاعرة الاندلسية فى تقلب الأحوال والمسرات والأحزان، تظهر ثباتاً وصموداً وإيماناً بالخالق، فلها نفس مطمئنّة ولاتضطرب فى الحوادث، ولايكون لها إلا الشكر والنعمة والإبتهال لله الذى بيده مقادير الأمور. وهذا دليل على ثقافتها الدينية ومنه قول "بثينة":

من بعد سبعٍ كأحلام تمرُّ وما ترقى إلى الله تهليلٌ وتكبيرُ
يحلُّ سوءٌ بقومٍ لا مردَّ له و ما تُردُّ من الله المقاديرُ

(ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج٣/٥٨)

المازوشية (**Almazhukah**)

المازوشية صورة لنفس الشاعرة وتاريخ لحياتها الباطنية وهدفها الوصول إلى السعادة؛ إنّها تعبّر عن حالة مرضية متغلغلة فى نفس العاشق وتتبيّن فى ولعه بسقمه وهزاله وحرمانه وتلذّذه بألمه وإستمتاعه بحرقة الشوق الذى لا أمل فى إشباعه. (اليوسف، ١٩٨٢م: ج٦/٢٦٦) والشاعرة العذريّة الأندلسيّة تتعمّد التشبيب بالمحبوب تعمداً كانت وراءه دوافع اللاوعى كانّها من العصابيين الذين يهوون "تعذيب الذات"

أی "مازوشـی الطبـع" ولا تنتهی علاقتهـا بالمحبوب إلی الرباط الشـرعی أی الزواج ويحســن المنع والإغراء والإطماع بالإقصاء، وأسباب اللّجاجة فی الهوی عندها كثيرة. فتميل الشاعرة ميلاً شديداً إلی تعذيب النفس والحبيب، لمجرد الإستمتاع والتّلذذ بالألم والعـذاب؛ بأنهمـا جزء من عنف التجربـة الغرامية العذرية، وهـذا من أهم خصائص "المازوشية"؛ وهكذا تنشد "أنس القلوب":

كيفَ كيـفَ؟ الوصـولُ للأقمارِ　　بين سِـحر القَنـا وبين الشـفار
لـو علمنـا بأنّ حـبّـک حـقٌّ　　لطلبنــــا الحيـاة منـک بثارِ
وإذا مـا الكـرامُ همّـوا بشـیءٍ　　خَاطروا بالنفـوسِ فی الأَخطارِ

(المصدر نفسه: ٢٣١)

الأديبة هذه ترجی الوصول؛ فتقع نفسها فی المهالک والطرق الصعبة، لأنّ حبها حقّ ولا تخاف من الموت بل تلتذّ من هذا العذاب والفداء فی طريق المحبوب.

الغزل الإباحی(المادی، الحسی، غير المحافظة) (unchasteLove) وميزاته

لم نعهـد هذا الإتجاه لدی الشـاعرات فی أدب الشـاعرات من قبـل وهذا "الاتجاه المحدَث" يتمثّل فی حدّة المجون والمجاهرة بالمعاصی والإستخفاف بالأخلاق والإسفاف فی ذكر السـوآت والعورات والقاذورات ووصف سـاعات اللقاء فی الخلوات والتغزل بالحبيب غزلاً مكشوفاً يتّسم بالجرأة والصراحة. (سليمان سلمی، ١٤٢٦ق: ٣٤٢)

إنّ فی هذا النوع من غزل الأندلسيات، تصير المرأة عاشقة والرجل معشوقاً وتتغلّب علـی غزلهـا روح الإباحية والمجون وهذا الأمر – بلا شـک – يعبّر أصدق تعبير عن التهتـک المزری الذی بلغه المجتمع الأندلسـی فی آنذاک؛ لأنّـه كان خليطاً من عناصر مختلفة، فأرضية المجتمع بكاملها كانت بعيدة عن جاهلية الصحراء وعن إسـلامية مكة، فهی أروبية متحرّرة وبعيدة عن المحافظة أو التحفظ وفيه أنواع الترف، فارغ عن الروح الباكيـة الحزينة الـتی تنمو عن الحرمـان والكبت. وهكذا الندوات الـتی كانت تنعقد والمنتديـات التی كانت تفتح أبوابها بصراعيها أمام الجواری والقينات هما منشـآن فی العلاقـات الغرامية والغزل الإباحی؛ ومن نماذج هذا الغـزل قول "حفصة" الّتی تصرّح

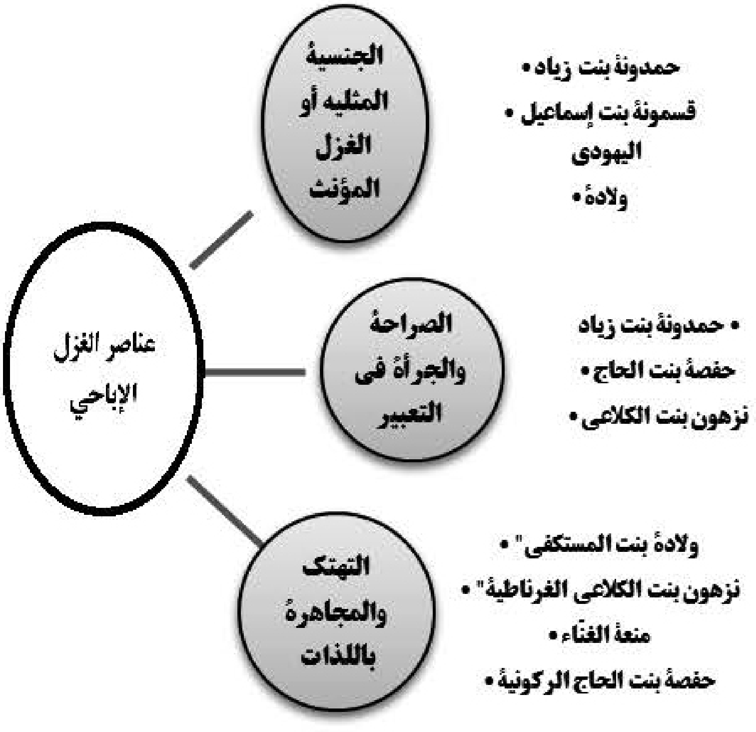
بوحشتها المتمادية فى فراق الأحبة وتذكر ليلة وداعهم وتشير إلى حبّها إيّاهم:

يـا وحشــتى لأحبّتى   يـا وحشــةً متمادية

يـا ليلـة ودّعتهـم   يـا ليلـة هى مـا هية

(المقرى، ١٩٦٨م: ج ٤/٢٣٦)

وفى التعرف على أهم عناصر هذا الغزل وميزاته يمكن أن نشير إلى الرسم التالى:



الجنسية المثليه أو الغزل المؤنث (Homesextuality)

الجنسية المثلية هى ميل المرأة إلى بنات جنسها والبوح بمشاعرهنّ وحبّهن فتتجاوز حواجز المجتمع وموانعه وهى نتيجة إنحلال المجتمع الأندلسـى. (شلبى، ١٩٧٢م: ١٢٢) ونلاحظ أنّ المفردات المتصلة بالجنس كثيرة عندهنّ وهذا يدلّ على نزوعهنّ إلى أسلوب التصريـح؛ فأغلبهنّ منحطات الأخلاق حيث يجرأن على إسـتعمال الألفاظ السـوقية والكلمات الجنسية واللاأخلاقية التى لم يتجرأ الرجل على استخدامها وروايتها.

ومن الشـواعر اللائى تغزّلن بالمؤنث "حمدونة بنت زياد المؤدب"(خنسـاء المغرب) فإنّها تهوى فتاة؛ فأثارت عواطفها وهى تستحمّ فى النهر فتصف حبّها لها بصورة بصرية وقد كلّفتها بجمالها قائلة:

أبــاح الدمعُ أســراری بوادی　　له للحُســن آثارٌ بـــوادی...
ومــن بین الظبــاء مهــاةُ انسٍ　　سَــبَــت لبّی وقد ملکَت فُؤادی
لهــا لحــظ تُرقّــده لأمــر　　وذاک الأمر یمنَعُــنی رُقــادی...

(المصدر نفسه: ج٤/٢٨٨)

ونــری من خلال الأبیات حواراً یکشــف عن طبیعة المحبوبــة، وتطلب منها فتمنعها وتمنحها،کما نلاحظ، نوعاً من القصة(أو ســیناریو) بین العاشــق والمعشوق وهی وسیلة تعبیر مشهورة فی الشعر العربی.

وتترسّــم "قســمونة بنت إسماعیل الیهودی" حبّها لمرأة حینما یتّســم غزلها بالحزن والشکوی من الوحدة ولا یمکن الوصال فعلیها الصبر أمام القدر:

یا ظبیـــةَ ترعی بروضٍ دائمــاً　　إنی حکیتُکِ فی التّوحش والحور
أمســی کلانا مفرداً عن صاحب　　فنصطبر أبـداً علی حکم القَـــدَر

(المصدر نفسه: ج٧/٥٣٠)

الشــاعرة تنظر إلی جســدها فتراه یانعة قد حان قطافها ولکن لیس لها من ید تمتد إلیها لتقطف ذلک الورد وتجنی تلک الثمار فتأســف لذلک وتتألم لأنّ الشــباب ینصرم مضیعاً وفی قلبها عاطفة متغلغلة؛کذلک قولها حینما نظرت إلی جمال المرأة وهی الوسیمة فراعها ألّا یتقدم إلیها أحد یطلب یدها:

أری روضةً قد حانَ منها قِطافُها　　ولســتُ أری جانٍ قد یمدُّ لها یدا
فوا أســفاً یمضی الشبابُ مُضیعاً　　ویبقی الذی مــا إن أسَمیهِ مفردا

(المصدر نفسه: ج٣/٥٣١)

وفی جانب آخر، رمی المستشــرقون کـ"غرسیا غومس"، "نزهون" و"ولّادة" بالجنسیة المثلیة (غومــس، لاتا: ٤٩) ومصدر هؤلاء کتاب (المغرب) لابن ســعید الذی أقرّ تعلّق ولادة بمهجة حین قال:

"... وکانت من أجمل نساء زمانها، وأخفّهن روحاً، فعلّقت بها ولادة، ولزمت تأدیبها".
(ابن سعید، ١٩٩٣م: ج١/١٤٣)

ویؤکد هذه العلاقة التی کانت تسخر من التقالید المستشرق الفرنسی "هنری بیرس":

"إن العلاقــة التى كانت تربط ولادة بمهجة والتى ليس فيها شّــك، تلك العلاقة تبين بأنها كانت تسخر من التقاليد... ثم يصفها بالمسترجلة". (المقرى، ١٩٦٨م: ج٤/٢٩٣)

وقد تتغزل "ولادة"(علّية المغرب) بفتور عينى حبيبتها ورشــاقتها وجمال قدّها ويدها و...؛ فجاءت أشــبه بظبى ربع لإنفراده عن ســائر الظباء وهى أقــرب إلى صورة المرأة العربية المشرقية قائلةً:

أناةٌ عليها مِن سَــنا البدرِ مبسمٌ | وفيها مِن الغصــنِ النضيرِ شمائلُ
يجولُ وِشــاحاها على خيزرانِهِ | وتشــرقُ فى موشــيتين الخَلاخلُ

(ابن زيدون، ١٩٥٧م: ١٠٠)

الصراحة والجرأة فى التعبير(Enounce)

الأدب الأندلسى تتميّز بأن تعبّر الشاعرة عن الحب والمحبوب بلسان صريح متجاوز وتبــوح بمكنــون فؤادها ثمّ تتغزّل بجــرأة لم نعهدها فى المرأة العربية(الشــرقية). ومن ثمّ فــإن غزلها بالرجل قد فاق غزل الرجل بالنســاء وإن معانيها الشــعرية جديدة جريئة على ألســنة الشاعرات ولقد بالغن فى وصف الجمال الحسى للحبيب إلى جانب صفاته وعلاقاتهــا الغرامية مع الرجل ولهذا اتّســم غزلهن بخصوبة الخيال وأكثر الشــاعرات اللواتى صدر عنهنّ هذا الغزل من الطبقة الراقية فى المجتمع. (الركابى، ١٩٧٠م: ٢٢٥)

إنّ الصراحة والجرأة فى ممارســة العشق دون خجل أو خوف من القيود الاجتماعية دليلٌ على حرية التى تمتّعت بها المرأة الأندلسية (لم تعرفها المرأة العربية من قبل) بسبب كثرة المثالب والفجور والمفاسد فى المجمتع الأندلسى بحيث دفعت بعض الشاعرات إلى الإسراف والتّبذل والبذاءة فى القول. (شلبى، ١٩٧٢م: ١٢٢)

ومــن المعانى المتداولة فى هذا المجال هى طلــب الخلوة بالحبيب، وصف لقاءهن فى الليل لكتمان السّر، الشكوى المرة لفراقه، التصريح بالشوق إليه وزيارته، وصف محاسنه وجسده ومفاتنه وغيرها.

إنّ الشــاعرة "حمدونة بنت زياد" لم تقتصر فى شــعرها على وصف جمال الطبيعة الّتى تثير عواطف الشاعرة وأحاسيسها وجعلت نفسها وعواطفها جانباً من ذلك الشعر، لأنّ

قلبها كان يخفق بالحبّ حينما يحاول الواشون أن يحدثوا الفرقة بين الحبيبين حيث تقول:

ولما أبى الواشـــون إلاّ فراقنـا　　وما لهـــم عندی وعندک منثـــار
وشـــنّوا على أسماعنـــا كلّ غارة　　وقل حمـــاتی عند ذاک وأنصاری
غزوتهم مـــن مقلتيـــک وادمعی　　ومن نفسی بالسيف والسيل والنار

(المقری، ۱۹٦۸م: ج ٤/۲۸۷)

و"حفصة بنت الحاج" رائدة شـعر الغزل، قد طرقت باب الغزل بخفة وتردّد وتحفظ، وفی وصف لقاءها حبيبه قد استخدمت الرموز وصور المجاز وقالت:

زائـرٌ قـد أتـی بجيـد الغـزال　　مطلـعٌ تحـتَ جُنحـة للهِـلال
بلحاظٍ من سـحرِ بابـل صِيغَت　　ورضـابٍ يَفـوقُ بِنـتَ الدَّوالی
يفضَـحُ الوَردَ ما حَـوَی منه خَدّ　　وكـذا الثَّغـرُ فاضِـح لِـلآلی

(بوفلاقه، ۱٤۲٤ق: ۲٤۱)

أتـاک زائر بعنق كالغزال وهـو موضع طلوع القمر تحت الظلام، له عيون سـاحرة منتسـبة بمدينة عراقی (بابل: موضع إليه يُنْسب السِّحرُ والخمر) وبزاق أفضل من العنب (نشـوةً وسـكراً)، ما يجمع فی خدّه يتجلی النَور وفمه وثلمته يلمع كالدّرة. فيشتدّ حبّ المحبوب فی قلب الشـاعرة حتی لاتستطيع السـيطرة عليه فحبّها الكبير يتعدی الحدود حتی أعراف المجتمع وتقاليده،لا فی الشعر فحسب.

ولها قطع مجونية فاحشـة تتغزل فيها بمعشوقها الّذی تزوره فی بيته دون موعد وتؤكدّ بأنّها قد رشفت بها ريقاً أرقّ من الخمر:

ثنائـی علی تلـک الثنايا لأننی　　أقـول علی علم وانطق عن خبر
وانصفهـا لا أكـذب ا... أنـی　　رشـفت بها ريقا أرقّ من الخمر

(المقری، ۱۹٦۸م: ج ۲/۱۷۸)

تجـد فی هذه الأبيات صورة شـعرية ذوقية وبألفاظ إباحيـة وعواطف غريزية لأنّ الشـاعرة تتحدّث عن تجربة حقيقية وتتصوّر لنا بصـدق عاطفتها. وهكذا نری فی قول "نزهـون بنت الكلاعی" تلوّن نغمة العاطفة بين حُزنٍ تنبعث عن فراق الحبيب وهجرانه وبين تحلّق القلب وطيرانه فرحاً وإستبشاراً بقربه:

حفظ الله حبيباً نَزحا خشية الهَجر
جاءت البُشرى له فانشرحا عندَها صدرى
واستَطارَ القلبُ منّى فرحا ثُمّ لا أدرى

(أنيس، ١٩٧٢م: ٥)

التهتك والمجاهرة باللذات (**Unrestrained**)

قد تأرجح الغزل(خاصة فى عصر ملوك الطوائف) بين العفاف والفجور وبين الشهوة والترفع؛ لكن كان الإتجاه الغالب على الحبّ ومفهومه إتجاهاً حسّياً مريضاً متهتكاً تحرّكه الشهوة ويتّسم بالإسراف فى المجون والمجاهرة باللذات. (غومس، لاتا: ٤٣)

وقد استخدمت بعض الشاعرات المعانى الفاحشة المقذعة وشائعة الإستعمال فى آنذلك معبرة عن الحياة المبتذلة ولم تكن تلتزم بالتقية فى إقتراف الملذات وقد يكون ذلك أثراً لمجالس اللهو وغيرها وأيضاً التنافس الشديد بينهم فى إبتكار المعانى الجديدة. (ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج١/٤٢)

ومنهنّ "ولادة بنت المستكفى" التى قالت شعراً غزلياً جريئاً فى التغزّل بالرجل وقد تجاهر فيه بلذّاتها. وهى لثقافتها تميل إلى نوع من الحرّية فى العادات. ومن جملة أخبارها أنها كتبت بالذهب على عاتقها الأيمن ثمّ الأيسر:

أنا واللهِ أصلُحُ لِلمَعالى وأَمشى مَشيَتى وأتِيهُ تِيها
وأُمكِنُ عاشِقى مِن صَحن خَدّى وأُعطِى قُبلَتى مَن يَشتهِيها

(المصدر نفسه: ج٣/٤٢٩)

إذن اهتمامها باللامبالاة والابتعاد عن الحياء والطعن فى أنوثتها بسبب تقليعة الملابس ومجاراة العصر ومسايرة الأناقة بعد شيوع الكتابات وتطريزها ووشيها على الملابس. كما تتلفظ بألفاظ الرجال وتنطق بأفكارهم وتردّ عليهم بمستوى عقولهم وهذا نتيجة حريتها واختلاطها بهم وانتصارها عليهم فى الآداب والشعر. (الخازن، ١٤١٤ق: ١٨) فإنّها وفى أول لقاءها مع ابن زيدون بعثت إليه ببيتين من الشعر الجميل تحدّد له فى أولهما موعداً للقاء ليلاً لأن الليل أكتم للسّر وفى ثانيهما توضّح له ما تعانيها وتكابدها

بسبب حبّها إيّاه إذ تقول:

ترقّب إذا جنّ الظلام زيارتی فإنّی رأيت الليل أكتم للسرّ
وبی منک ما لو كان بالبدر ما بدا وبالليل ما أدجی وبالنجم لم يسر

(المقری، ١٩٦٨م: ج٧/ ٤٣٠)

والشاعرة "نزهون بنت الكلاعی الغرناطية"، قد أعطت الحرية الكاملة لنفسها لتتغزل بالرجل دون حشمة أو حياء فإنّها قد كانت جريئة ماجنة فی غزلها وكان بينها والوزير أبوبكر بن سعيد رابطة غرامية ومن شعرها الغزلی هو ما تصف فيه عن ليلة قضتها مع الحبيب وقد غفلت أعين الرقباء عنهما فتتحدث فيه حديثاً مكشوفاً عن العشق لم نألف مثله بإظهار العواطف وإطلاق العنان:

لله درُّ ليالی ما أحيسنها وما أحيسن منها ليلة الأحد
لو كنتَ حاضرنا فيها وقد غفلت عينُ الرّقيب فلم تنظُر إلی أحدِ
أبصرتَ شمسَ الضُّحی فی ساعدَی قمرٍ بَل ريمَ خازمةٍ فی ساعدَی أسَدِ

(المصدر نفسه، ج٤/ ٢٩٦)

الشاعرة تصف ليلة الأحد التی قضتها مع حبيبها وكانا بعيدَين عن أعين الرقباء. وقد أبدعت فی بيتها الثالث إذ رسمت صورة مشرقة جميلة وأجادت فی توزيع ألوانها وأضوائها ومشاهدها فصوّرت لنا مشهداً غرامياً عن حبيبة بين يدی حبيبها فأبرزت فيها مفاتنها إلی جانب صفات الحبيب.

لقد أظهرت الشواعر إباحية عاطفية سرت بينهن واكتنفت مشاعرهنّ فكان للمجون نصيبٌ من عاطفتهنّ وأطلقت لنفسهنّ العنانَ ونستطيع أن نطلق عليهنّ "شواعر الرجال" للتجاهر بالغرام وخلع العذار. (ابن بسطام، ١٩٧٨م: ج١/ ٤٢٩) كما نجد جارية زرياب اسمها "مُتعة الغنّاء" أبدت رغبتها للأمير عبدالرحمن بن الحكم:

يا مَن يغطی هواهُ من ذا يُغطی النهارا
قدكنتُ أملِکُ قلبی حتی علقتُ فطارا
يا ويلتا ... أتُراهُ لی كان أو مستعاراً
يا بأبی قَرَشی خلعتُ فيه العِذارا

(المصدر نفسه، ج٢/١٢٧)

كما نرى شاعرتنا "حفصة بنت الحاج الركونية" فاقت سابقتيها فى الجرأة فأطلقت لحبيبه أبى جعفر حبل الهوى فى جرأة وتطلب منه زيارتها فإن لم يفعل جاءته زائرة وقد أثارت فيه شوقاً ولهفة إليها بما قدمته من أوصاف جمالها الجسدى:

أزورك أم تزور فإن قلبى   إلى ما تشتهى أبداً يميلُ
فثغرى مورد عذب زلال   وفرعُ ذؤابتى ظلّ ظليلُ
وقد أمّلت أن تظمأ وتضحى   إذا وافى إليك بى المَقيلُ

(المصدر نفسه ج٤/١٧٧)

إن شعرها من أحسن نماذج شعر النساء العاطفى، المصبوغ بصبغة واقعية والمرتبط بصورة وجدانية عميقة بالحياة وهو كمجموعة يشكّل فصلاً حيّاً من مسرحية عاشتها الشاعرة. وبعبارة أخرى نرى جرأة الشاعرة فى الهجوم على معانى العشق وصراحة التعبير عن مشاعرها وفى هذه المقطوعة الشعرية الرائعة أبدعت الشاعرة نسجها وأحكمت صياغتها وكلّ توضيح يتضاءل أمام هذه الألفاظ الموحية الغنية بمعانيها. البيت الثالث ضمّنته الشاعرة لفظتين قرآنيتين وهما "تظمأ" و"تضحى" ﴿أَنَّكَ لَا تَظْمَؤُاْ فِيهَا وَلَا تَضْحَى﴾ (طه: ١١٩) فجعلت الشاعرة من نفسها فردوساً يلوذ به الحبيب فلا ظمأ ولا رمض بل ظلّ ظليل .ولم تكتف الشاعرة العاشقة بهذه الخطوة الجريئة وهى تخيّر حبيبها(أزورك أم تزور) بل أردفتها بخطوة ثانية أكثر جرأة واندفاعاً، لقد نسيت الشاعرة فى ذروة ثورة عواطفها نسيت أنوثتها وكبرياءها ووقارها فذهبت إليه بنفسها زائرة تطرق بابه بجرأة وقد هيأت بطاقة ضمنتها أبياتاً شعرية جميلة تصف فيها مفاتن جسدها وتغريه بنفسها محرضة إياه طالبة منه الإذن بالدخول.

فنجده تعجب بجمال خلقة شخص تكنّيه بابن جميل وهو إنبهار قد تغلغل إلى أعماق نفسها وشعورها فعبّرت عنه شعراً رائعاً عذباً جميلاً ممزوجاً بالغزل العذب الرقيق الذى يومئ إلى عاطفة ما نحوه إذ تقول:

رأى ابن جميل أن يرى الدهر مجملاً   فكل الورى قد عمهم سيب نعمته
له خلق كالخمر بعد امتزاجها   وحسن فما أحلاه من حين خلقته

بوجـــه كمثل الشـــمس يدعو ببشره   عيونـــاً ويعشـــيها بإفـــراط هيبتـــه

(المصدر نفسه، ج ٤/٢٨٥)

النتيجة

١. نســـتنتج من القراءة السـيكولوجية والنقدية النفســية الحديثة لأدب الشاعرات الأندلســيات أنّ مواقفهـنّ تعود إلـى الازدواجيــة الذاتية وقد تبلـورت فى اتجاهين متعارضين؛ أولاً الاتجاه العفيف ومن أهم ميزاته وعناصره: "الوجع العشــقى والإنشطار الداخلـى" و"الكبت"، "النوســتالجيا"، "تعطيل الإرادة"، "النرفانا"، "المازوشــية"؛ ثانياً الاتجاه الإباحى وهذا لون جديد من التعبير الأدبى يتّســم بالصراحة والقوّة فى التعبير عن العواطف ما ليس مماثلها فى الأدب المشرقى وهى نابعة من الطبيعة المادية وامتداد للنظرة الجاهلية فيها الجسد هو المطلوب ومن أهم عناصره وميزاته: "الجنسية المثلية" أو "الغزل المؤنث"، "الصراحة والجرأة فى التعبير"، "التهتّك والمجاهرة باللّذات".

٢. الازدواجيــة الذاتيــة بين الشــاعرات تعود إلــى تنوع معيشــتهنّ وموقفهنّ من الأحداث وظروفها النفســية، دوافع القول وشــدة الحافز، الإرهاف العاطفى الطبيعى، التجــاوب الذاتى، صدق التجربة الشــعورية وقوة الخيال، الاســتجابة لمقاييس العصر والتنوع فى تجربة الحب.

٣. الشــاعرة الأندلســية تتغزّل غزلاً رقيقاً، تمزج فيه بين الحبّ والعطف والإعجاب، وتعبّر فيه عن شكوى الفراق وابتعاد بعد الحبيب.

٤. العذرية فى شعر الأندلسيات ليست إلاّ تعبيرا عن العشق وقد أعطت للحبّ بعداً روحيــاً وكان إرهاصــاً حقيقياً لدخول رمز المحبوب بحمولة معرفيّــة عرفانية تدلّ على الحبّ الإلهى.

٥. إنّ غزل الشــاعرات الأندلسيات كان خاضعاً للحياة الإجتماعية العامة ومتأثراً بكل ما فيها من الترف والطرب؛ إن تجربة الشــاعر ليســت بمعزل عن تأثير طبيعة بيئته التى يعيش فيها فعناصر شعرها قد تكوّنت من الجبال، المياه، الزهور و...

٦. بعض الشاعرات قد اســتخدمت المعانى الفاحشة المقذعة وشائعة الاستعمال فى

آنذلک معبرة عن الحياة المبتذلة.

٧. بعض الشـــاعرات الاندلســيات قد اســتوعبت ألفاظاً من الديــن والقرآن وقد هــذا يعود إلى العقيدة الاســلامية والثّقافة الدينية لديهــن ويوكّد مدى تأثرهنّ بالقرآن واستعانتهن به فاتجاه بعضهنّ إلى الألفاظ الدينية نابعة عن نزعتهنّ العقائدية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أمين. أحمد. (١٩٦٩م). ظهر الإسلام. بيروت: دارالكتاب العربی.

الأندلسی. ابن حزم. (١٩٧٢م). طوق الحمامة. لبنان: مكتبة الحياة.

أنيس. ابراهيم. (١٩٧٢م). موسيقی الشعر. مصر: مكتبة الأنجلو.

ابن بسـطام. أبوالحسـن علی. (١٩٧٨م). الذخيرة فی محاسـن أهل الجزيرة. تحقيق احسـان عباس. بيروت: دار العلم للطباعة.

ابن زيدون. (١٩٥٧م). ديوان. تحقيق علی عبدالعظيم. مصر: مكتبة النهضة.

ابن سعيد. علی بن موسی. (١٩٩٣م). المغرب فی حلی المغرب. تحقيق: شوقی ضيف. لبنان: دارالكتب العلمية.

بلوحی. محمد. (٢٠٠٠م). الشعر العذری. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بوفلاقه. سعد. (١٤٢٤ق). الشعر النسوی الأندلسی أغراضه وخصائصه الفنية. لبنان: دارالفكر.

جودة نصر. عاطف. (١٩٨٣م). الرمز الشعری عند الصوفية. لبنان: دارالأندلس.

الخازن. وليام. (١٤١٤ق). ابن زيدون، أثر ولادة فی حياته وأدبه. بيروت: دار مكتبة الحياة.

الركابی. جودت. (١٩٧٠م). فی الأدب الأندلسی. مصر: دارالمعارف.

سليمان. سلمی علی. (١٤٢٦ق). المرأة فی الشعر الأندلسی. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

شلبی. سعد إسماعيل. (١٩٧٢م). دراسات أدبية فی الشعر الأندلسی. القاهرة: دار النهضة.

الماضی، غزيز شكری، (١٩٨٤م). محاظرات فی نظرية الأدب. قسطنطنية: دارالبعث.

عبدالمعطی. علی. (١٩٨٥م). مقدمات فی الفلسفة. لبنان: دارالنهضة العربية للطباعة والنشر.

عبدالواحد، مصطفی. (١٩٧١م). دراسة الحب فی الأدب العربی. القاهرة : دارالمعارف.

عصار. خيرالله. (١٩٨٤م). مبادئ علم النفس الإجتماعی. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

غرسياغومس. اميليو. (لاتا). الشـعر الأندلسی. ترجمة عن الاسبانية الدكتور حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

فيصل. عباس. (١٩٨٢م). الشخصية فی ضوء التحليل النفسی. لبنان: دارالمسيرة.

ماتيوس، أحمد، (٢٠١٣م). الوسائل العملية لتحقيق الفناء فی الإسلام والبوذية. Global Journal.

المقرى التلمساني. أحمد بن محمد. (١٩٦٨م). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دارصادر.

المليجى، حلمى. (لاتا). علم النفس المعاصر. بيروت: دار النهضة العربية.

نومسوك، عبدالله مصطفى. (١٩٩٩م). البوذية تاريخها وعقائدها وعلاقة الصوفية بها. الرياض: مكتبة أضواء السلف.

هال. كالفن. (١٩٧٠م). أصول علم النفس الفرويدى. ترجمة محمد فتحى الشنيطى. لبنان: دارالنهضة العربية.

هلال. محمد غنيمى. (١٩٧٣م). النقد الأدبى الحديث. بيروت: دارالثقافه.

هيكل. أحمد.(١٩٧١م). الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة. القاهرة: دارالمعارف .

اليوسف. يوسف. (١٩٨٢م). الغزل العذرى دراسة فى الحب المقموع. لبنان: دارالحقائق.

La vie litteraire a sevill au XI siècle. S N E D. ALGER.(1966).Salah Khalis

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٣٥ ـ ٥٣

مدى مساهمة القارئ فی الدراسات النقدية

علی صابری*

الملخص

إنَّ القارئ بكونه أحد الأضـلاع الثلاثة للنقد الأدبی یعیش جنبا إلی جنب للضلعين الآخريـن، أی الكاتب والعمل الأدبـی فـی الأوسـاط النقديـة، وله دور هام فـی توجيه آراء الكتّاب والنقّاد، حيث يعده بعض النقاد من ناحية مسـتهلك الأثر ومن ناحية أخری منتجا، لما له من آراء جديدة فيه، ويتم تقسيم النص الأدبی إلی مكتوب ومقروء، فـإذا رأينا أصحاب بعض المدارس النقدية يهتمون فی دراسـاتهم النقدية بالكاتب أو الأثر، فهناک عدد كثير منهم يهتمون بالقارئ واستجابته اهتماما عظيما، ويعـدّون القارئ وثقافتـه، وذوقه، ومدی تأثره بالعمل معيـارا لتقييم الآثار الأدبية وتمييـز جيدها من رديئها، حيـث أصبحت اليوم نظريَّتا "اسـتجابة القارئ" و"موت المؤلف" كنواة لتلک الدراسـات المهتمة بالمتلقّی. وإننا قد بيّنا مدی مسـاهمة القارئ فی تقييم الآثار الأدبية بعد دراسة آراء المخالفين الذين يعتبرون الأثر المعيار الوحيد والمدافعـين عن هذه النظرية، أنـه لا يمكن الاعتماد علی وجهة نظـر القارئ مادام شخصيا ذاتيا يمثل الفرد الواحد، إلا بعد أن تزود بمعلومات تساعده علی فهم الأدب وغرض الأديب. فدراسـتنا هذه تحاول للإجابة عن سـؤالين: ما هی حقوق الكاتب فـی حقل الدراسـات النقدية وقيمة أثره الأدبی؟ وما هـی مكانة القارئ فی عملية النقـد الأدبی؟ فإذا ما ترک الدارس طريق الإفراط، لوجد أن هناک أصولا وقواعد تساعده لتحديد مكانتهما دون أن يفضل أحدهما علی الآخر، والطريق للوصول إلی هذه الأصول هو دراسـة الآراء المتباينة فی هذا المجـال، ومن ثم بيان وجهة نظرنا وهی إنه من ناحية لا يمكن أن يُنكَر دور القارئ فی توجيه الأدباء ومن ناحية أخری يجب أن لا يُقتصر همّنا علی القارئ باعتباره المقياس الوحيد فـی الدراسات النقدية، إذ إن الأثر الفنی تعبير عن عواطف الفنان، وهو قد يوافق ميول القراء وقد يخالفها.

الكلمات الدليلية: النص المكتوب، النص المقروء، مَوت المُؤلِّف، استجابة القارئ.

---

*. أستاذ مشارک فی اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، طهران، إيران
Dr_saberi_43@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٨/٢٥ش

المقدمة

لايخفى على أحد أنّ كلّ فنّ من الفنون الإنسانيّة الجميلة، تتكون من ثلاث مقومات رئيسية هي: الفنان، العمل والمتلقّي؛ وكذلك فلابد أن يتكوّن كل أثر أدبي من مؤلّف - الشاعر، الناثر، القاص، المسرحي و ... - وعمل أدبِي، وقارئ، أو بعبارة أخرى (المبدع ← العمل الأدبِي ← المتلقِّي)، فإذا ما اعتبرنا العناصر السائدة في كل نصّ أدبي، من الناحية الأولى، جديرة بالالتفات في نظر القارئ، وعرفنا أن المؤلف قد وضع ذاك النص لمخاطبته إياه للتعبير به عن المعاني الكامنة في نفسه، فلابد أن يحمل النصُّ الذي يقدّمه الكاتب للقارئ، ما تشتاق إليه نفسُ القارئ، ويحتوي الكثيرَ من عناصرالتشويق والمتعة له. (انظر نعيمة، ١٩٩١م: ٢٦-٢٧؛ ابن عتيق، ١٩٨٦م: ٩؛ بكار، ١٤٠٣ق: ٢٣٩-٢٤٠)

وإن كان هذا النظر إلى الأدب قديما جدا، وترجع بداياتها الأولى إلى آراء النقاد القدماء، (عبدالواحد، ١٩٩٦م: ٤٢) إلا أنه بدأت تتشكّل فِي العصور الأخيرة مذاهبُ نقديةٌ تعنى بأدبية القراءة وجمالياتها ونظرية الاستجابة، ونظرية الاستقبال، والقراءة التأويلية وغيرها مما أصبحت تُشكِّل نواةً لنظرية جديدة في مجال النقد الأدبي وتُمهِّد الطريقَ لنموّها، باهتمام النقد الحديث بموقع القارئ للأدب والحاجة إلى هذه النظريات، لبيان الصلة بين النصوص والقرّاء، وتحديد مدى حرّيتهم في تأويل النصّ وتقديم وجهة نظرهم فيه. (انظر، ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٣-٩٧؛ عصفور، ١٩٩٥م:٢٣٢)

والصعوبة التي يواجهها كل دارس في هذا المجال هي تحديد مدى مساهمة كل من هذه الأضلاع الثلاثة، والدور الذي يلعبه في الابداع الأدبي عند خلق العمل الأدبي وتقييمه في عملية نقد الأثر. ودراستنا هذه ترتكز على أن كل عمل أدبي، من ناحية، يتفاعل مع واقع اجتماعي، وهو يحمل في طياته تجربة إنسانية لخالقه، ومن ناحية أخرى، يبحث عن متلقين يؤثر فيهم، فعندما يبدأ الأديب بخلق أثره فإنه يستحضر في مخيلته، بشكل تلقائي، متلقيا يرى أن هذاالعمل الفني يعبر عن أشواقه وآماله. ومن هنا يترأى أن هذه الأركان الثلاثة تتجاور ضمن عائلة واحدة، بحيث تسند النظرية شقيقتها دون أن تنفيها وتحلَّ محلّها، لأن جميع هذه النظريات تعمل للوصول إلى غاية واحدة تقريباً

وهى محاولة لضبط استجابة القارئ وتلقّيه للعمل الأدبى، وتحديد مدى حريته، فى التعامل مع النص الإبداعى، فإنّ هذا المقال يعالج نظرية استجابة القارئ دارسا تلك المصطلحات المجاورة.

أما بالنسبة إلى سابقية هذه الدراسة فيمكن لنا أن نشير إلى "*دليل الناقد الأدبى*" أثر ميجان الرويلى وسعيد البازغى، نشرته الدارالبيضاء وكذلك "*نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيويه*" أثر جين.ب. تومبكنز، ترجمه إلى العربية حسن ناظم وعلى حاكم، إضافة إلى مقالة "*موت المؤلف*" التى كتبها رولان بارت ولها صلة بهذا البحث. إلا أن كلا منهم قد عالج الموضوع منتميا إلى اتجاه نقدى خاص، بينما نحن حاولنا أن تكون دراستنا هذه دراسة نقدية غير منحازة إلى نظرية دون أخرى حتى لانرتكز على اتجاه لتغليبه على الاتجاهات الأخرى، إلا أن نجد دلائل نقلية أو عقلية لذاک التغليب، إذ إننا نعتقد أن كل منهج له مقياسه الخاص، فعلى الناقد أن يكون ذا معرفة واسعة بالفن الأدبى الذى ينقده والاتجاه الذى يدرسه، ولا شک فى أن الميل إلى المبالغة والذهاب إلى أقصى الطرف، كثيراما، يشوه العملية النقدية. فإننا نسعى أن يكون بحثنا هذا إجابة عن الأسئلة التالية: ماهى مكانة المتلقى ، فى عملية النقد، بكونه أحد أضلاع الأثر الفنى الثلاثة؟ ما هو مدى مساهمة القارئ فى توجيه الأثر الفنى؟ متى يمكن لنا الاعتماد على القارئ وملاحظاته النقدية فى تقييم الأثر؟ فإذن نحاول أن نضع حدودا تفصل مكانة القارئ عن مكانة مؤلفه، لإلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنى واستكشاف أبعاده وتفسير الأبعاد التى تكمن وراءه.

غاية الأدب (**purpose**):

وفى ظل هذه الوقائع المتلاحقة والمضطربة، التى تناولناها فى مقدمة البحث، بدأت تطرح أسئلة كثيرة منها: هل الغاية من خلق الأثر الأدبى هى ترجع إلى محاولة الأديب فى تقديم المتعة إلى القارئ لوصوله إلى أسرار الأدب عبر ولوجه من بوابة النقد وكشفه عن الكيفية التى تتقدم بها هذه المتعة؟ أو الغاية هى التوليد واللعب بالمفردات والمصطلحات واستخدام عناصر الأدب ليُدخل الإنسان فى عالم خيالِى

حتىّ يُنسيَه همومَ حياته؟ هل يقصد التسلية والإضحاك فحسب؟ أو الكشف عما يجول فـى نفس الكاتب؟ أ يكاد ينحصر الأثر فـى التغنِّى بعواطف الأديب الذاتيّة ومشاعره الفرديّة من دون أن يحقق شــيئا للمتلقى من قبَل المبدع؟ (انظر أمين، ١٩٦٣م: ١٦و ٤٦ وما بعدها) وغيرها من الأسئلة التــى يقاس بها الأدب وتُحدَّد قواعدُها وأصولها وتُحلَّل الأعمالُ الأدبية على أساسها.

فإننا نحاول الآن أن ننظر إلى الأدب من وُجهة نظر النقّاد للتعرُّف على مدى مساهمة القــارئ فــى خلق الأثر الأدبــى، معتقدين أنه ركن أســاسي من أركان وجود الحقيقة الأدبية؛ ومنطلقا من هذا تُعَدّ دراسة القارئ، وثقافته، وذوقه، وظروفه الاجتماعية عملا ضروريــا نافعا لكل دارس أدبيّ، لأن الأديب الكاتب يهــدف من عمليةِ تأليف الآثار الأدبية التواصلَ مع القرّاء،(انظر: ديتشــز، ١٣٧٣ش: ٩٥؛ اسكارپيت، ١٩٩٩م: ١٠٥) وإننا نتناول هذا الركن لندرســه فى علاقاته مع الأركان الأخرى، إلا أنه بطبيعة الحال لايَسَــعُنا هذا المجالُ الضيّقُ أن نستعرض هنا كلَّ آراء النقاد، وإنما نريد فى هذا البحث الوقوف، مهما أمكن لنا، على أهمّ القضايا النقدية التى تَناولَها الدارسون فى هذا المجال وحَصْر الموضوع واقتصاره على بعض تلك القضايا دون الأخرى.

والجديــر بالإشــارة إلى أن هناك للقــارئ فــى كل اتجاه نقــدى مصطلحا خاصا: كالمؤوِّل/ المفسِّــر/ الجمهور/المخاطب/ السامع/ المشــاهد/ المتذوق/ المستقبل/ الناقد و...، كمــا للمؤلف: كالصانع/ المبدع/ الخالق/ المرســل/ المنتــج/ الأديب/ و... وهكذا للعمل: كالمنتَج/ المقول/ النصّ/ الأثر/ الخطاب/ الصورة اللغوية/ و...، نجدها فى كتب نقدية كثيرة.

وبودِّنا الآن أن نتطرق إلى معالجة الموضوع عبر شــرح المصطلحات التى نستخدمها فى بحثنا هذا، وهي:

القارئ (**reader**):

إن القــارئ هــو ذاك المتلقِّــى الذى يخاطبه الشــاعر أو الناثر مــن خلال كلمات وعبارات تدل على معان تكمن فى نفســه، ســواء أكان هذا المتلقِّى قارئا أم مســتمعا

أم مشاهدا للنص المسرحى؛ فهو يتلقّى النصَّ الأدبىّ ويتذوّقه على شتّى المستويات الفكرية والثقافية والانفعالية ويتمتّع به أحيانا فى حرية نقدية. (انظر: وهبة، ١٩٨٤م: ٢٨٢؛ مقدادى، ١٣٧٨ش: ٢١٢-٢١٤)

فإذا ما افترضنا النقد مثلثا ذا أضلاع ثلاثة، يُعتبَر القارئ فيه أحدَ الأضلاع الثلاثة، فلابد أن يكون ذا أثر فى تطوّر الأدب وتنمية النقد،حيث إن الأديب، فى رأينا، لايستطيع أن يعيش منعزلا عن الشعب والمجتمع وجمهور القراء، فهذا هو الذى جعل النقاد المعاصرين يهتمون به فى اتجاهاتهم النقدية الجديدة، وخاصة بعدما أخذ الأدبُ يمتدّ إلى طبقات من المجتمع لم تكن على استعداد أصلىّ لتذوُّقه تذوقا جماليا بحتا، بل كانت تنتظر من الأدب أن يخدم أغراضا أخلاقية أو عاطفية أو اجتماعية، (انظر: اسكاريت، ١٩٩٩م: ١٦) وأصبحت القيمة الفنّية للأثر الأدبىّ تقوم على قدرة ذاك الأثر فى إثارة العواطف لدى القرّاء، كما كان النقاد القدامَى يفعلون فى تقييم الآثار، حيث كان أرسطو، (٣٨٤-٣٢٢ق.م) الناقد والفيلسوف اليونانى يجعل "التطهير"[١] وظيفة الشعر (ارسطو، لاتا: ١١٦) ولونجينوس،٢ الناقد اليونانى الآخر، (حوالى القرن الثالث للميلاد)، يرى أن قيمة العمل الأدبى تكمن فى مدى تأثيره فى القارئ أو السامع، فلانستطيع أن نحكم على أثر أدبىّ بالجودة، إلا إذاما اهتز به القارئ أو أثير إلى النشوة بسبب هذا العمل، إذ إن الأدب الرفيع فى رأيه هو ما يهز القارئ ويثير عواطفه مرات عديدة. (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٣و٩٥)

المؤلِّف (**author/writer**):

هذا المصطلح، فى مقالنا هذا، يطلق على كل من يقوم بخلق عمل أدبىّ أو فنّى، (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٧) وهنا لافرق، فى بحثنا، بين أن يكون هذا الخالق شاعرا (poet)

١. أو التنفيس (catharsis) يراد به أرسطو أن وظيفة المأساة تنقية نفوس المشاهدين وسرورهم، بوساطة ما تثير فيهم من الرحمة والخوف، كما تفعل الموسيقى والأغانى بالمستمعين. (ارسطو، لاتا: ١١٦، ينظر أيضا هامش ١٤٥)

٢. (Cassius Longinus) فيلسوف وناقد يونانِى صاحب رسالة الأسلوب الرفيع (On the Sublime) (تراويک، ١٣٧٦ش: ١/١٣٤)

أو ناثــرا (prose writer)، فإنمــا نعنى به الأديبَ الذى يُبدِع العمــلَ الفنّى عن طريق الــكلام المنظــوم أو المنثور، ويصور ما يــراه أو يجده، فى صورة أدبيــة تتميّز بالفصاحة والجمال البلاغى، ويكسو المعانــى المألوفة ثوبا بلاغيّا.

فقد اســتطاع هذا المؤلف أن يحتلَّ فــى القضايا النقدية محلا رفيعا ومكانة شــامخة، حيــث أصبحت حياته، ونزعاتــه، وبيئته الزمانية والمكانية مقدمةً للدراســات النقدية، فنشأ على أساســها نوع من النقد المعروف بالنقد السيرى (biographicalcriticism) الذى يحاول أن يعالج حياة المؤلف لمعرفة غرضه (author's intention)؛ كما فعل الناقد واللغوى الانكليزى صميوئل جونسون[١] (١٧٠٩-١٧٨٤م) صاحب سير الشعراء وأبدع الطريقة الجديدة فى الدراســات النقدية المعروفة بـ"الســيرة والنقــد" (bio-critical) وكولريــدج (١٨٣٤م) فى أثره المعروف بــالســيرة الأدبيــة، (Literary Biographia). (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٣٨١)

العمل الأدبــيّ (work):

إننا نقصد بالعمل ما يُنتجه الأديب من فنون الكلام والعمل الفنّى فــى صياغة شــعر أو تأليف قصة أو مســرحية أو رواية وغيرها من الأنواع الأدبية من نصوص شــعرية ونثرية ذات أســلوب جميل وخيال رائع وتصوير دقيــق، ليعرضها على الجمهور، (انظر وهبــة، ١٩٨٤م: ٢٦٠و ٣٩٧) ولا يخفــى على أحــد أنه لا تتم عمليــة "التوصيل" من المؤلــف إلى القارئ إلا عن طريق هــذا العمل الأدبــى. (عصفور، ١٩٩٥م: ١٢٦) وهذا العمل يمكن أن يُعالَج من نواح مختلفة حســب اتجاهات الناقد ومعاييره النقدية، فالناقد البِنيوىّ (structuralist) يفســره للكشــف عن معناه الدقيق الكامــن فِى بنيته التحتية (infrastructure) عن طريق دراســة العلاقة الموجودة بــين أجزاء ذاك الأثر، (انظر: بارت، ١٩٩٣م: ٣٢-٣٣؛ والرويلى، ٢٠٠٢م: ٦٨) كما أن الناقد االشكلِىّ (formalist)

١. (Samuel Johnson) كاتب وناقد ومعجمىّ انكليزى، معروف بالدكتور جونســون، صاحب معجم اللغة الإنكليزية (Dictionary of the English Language) (١٧٥٥م) وسير الشعراء (Lives of the poets) فى عشــرة مجلدات (١٧٧٩-١٨٨١). (م.ن: ١٠٢٨/٢؛ دورانت، ١٣٧٨ش:١١١/١٠) وهناك أسلوب أدبى معروف بالأسلوب الجُونْسُونِى (Johnsonian) منسوب إليه.

يعتمد فـى دراسـته على جودة الصياغة والشـكل الجمالِيّ (انظـر: إمبرت، ١٩٩١م: ١٧٠) وهكذا النقاد المنتمون إلى المدارس النقدية الأخرى.

فإننـا قدتكلّمنا إلى الآن عن الأضلاع الثلاثة فـى النقد، ورأينا أنه كيف كانت كل نظرية تركّز اهتمامها على أحد هذه العناصر دون الآخر، غير أنه لم يكن ذاك إلا تمهيدا للإجابة عن سـؤال واحد وهو «ما هو المهم فى الدراسـات النقدية؟ المؤلف؟ القارئ؟ أم الأثر نفسه؟»

والجواب أن هناك فى حقل الدراسات النقدية مدارس تهتم بالأديب مُهمِلةً النصَّ والمتلقِّى، منها النقد الاجتماعـى (sociological or social criticism) الذى يحاول أن يكشـف العلاقة الموجودة بين الأديب والمجتمع الذى نشـأ فيـه الأديب، معتقدا أن الأثر الأدبـىّ هو اسـتجابة لحاجات المجتمع ومتأثّر بالعوامل الاجتماعية والسياسـية التِى عاشها صاحب الأثر. (انظر: أليوت، ١٩٩١م: ١٢-١٣؛ والرويلى، ٢٠٠٢م: ٢٦٠، ومصطفـى، ١٩٨٩م: ٤٩) كمـا درس الناقـد الإيطالِىّ جام باتيسـتا فيكو[١] (١٦٦٨-١٧٤٤م)، ملحمة هوميرس[٢] على أسـاس الأصول الاجتماعية، وكذلك فسَّر جون ف. دانبى[٣] الآثار الأدبية على أساس المعايير الاجتماعية فى كتابه الشعراء فوق رابية الحظّ (Poets on Fortune's Hill)، وغيرهـم من الأدبـاء الذين ينتمون إلى علم الاجتماع الأدبـى (sociology of literature)، ومن الممكن أن ندّعى أن فضل تلك المحاولات يرجع إلى محاولات الناقد الفرنسـى هيبوليت تين[٤] (١٨٢٨-١٨٩٣م) الذى قام بها فى مقدمة كتابـه تاريخ الأدب الإنكليزى (History of English Literature/ Histoire de la Littérature anglaise)؛ وهكـذا الأدباء الذين ينتمون إلى علم النفس الأدبـى (literary psychology) وفـى مقدمتهم زيغمونـد فرويد[٥] (١٨٥٦-١٩٣٩م) الطبيب

١. (G. Battista Vico) ناقد وفيلسوف إيطالِى. (دورانت، ١٣٧٨ش: ٣٤٣/١٠)
٢. (Homer) شـاعر ملحمِى من أعظم شـعراء يونان وصاحب ملحمتـى الإلياذة (Iliad) والأوديسة (Odyssey) (م.ن: ٢٢٨/٢؛ تراويک، ١٣٧٦ش: ٥٥/٢)
٣. (John F. Danby) (ديتشز،١٣٧٣ش: ٥٦٤)
٤. (Hippolyte Adolphe Taine) مـؤرخ وناقد وأديب وفيلسـوف فرنسِـى كبـير، صاحب نظرية العوامل الحتمية الثلاثة فِى تكوين الأدب (البيئة والزمن والجنس). (سيدحسينى،١٣٨١ش: ٣٩٦/١)
٥. (Sigmund Freud) طبيب أمراض عصبية نمساوى. (معين، ١٣٦٢ش: ١٣٥٢/٦)

النمساوىّ ومؤسس طريقة التَّحْلِيْل النَّفْسِـى (psychoanalysis)، (كابانس، ١٩٨٢م: ٢٢و٥١)، ووردزورث[١] (١٧٧٠-١٨٥٠م) فِـى مقدمتـه لـالقصائد الغنائية (Lyrical Ballads)، وادموند ولسـن[٢] فى مقاله الجرح والقوس (The Wound and the Bow) عند دراسته مسـرحية فيلوكتيتس (philoctetes) لسـوفوكليس (٤٩٥؟-٤٠٦ق.م).[٣] ونورمـن هالنـد[٤] صاحـب (Reader-Resgonse Criticism) (١٩٨٠م) فـى النقد. (سلدن، ١٣٧٥ش: ٢٠٤؛ وديتشز، ١٣٧٣ش: ٥١٦-٥٢٧)

وأحيانـا كان النقاد يعـدّون الأدب أداة للتعبير عن نفسـية الكاتب تعبيرا صادقا، عندمـا ينقـادون إلى نطاق علم النفـس، ليبيّنوا العلاقة الموجودة بـين مواقف الأديب وأحوالـه الذهنية وبين خصائـص نتاجه الأدبى. (انظر دورانـت، ١٣٧٨ش: ٣٤٣/٤؛ وگريـن، ١٣٨٠ش: ٢٦٨؛ وديتشـز، ١٣٧٣ش: ٥٦٠؛ وميرصادِقى، ١٣٧٧ش: ٢٦٧) حيـث إن الفرويديين يعتقـدون بوجود علاقة بين الفنّ والمـرض العصبى (neurosis) ويعـدّون الفنانَ مريضـا مصابا بالعصاب والفـنَّ نتاجا جانبيا لهذا المرض. (ديتشـز، ١٣٧٣ش: ٥٢٠؛ گرين، ١٣٨٠ش: ١٢٩)

ومـن المعلوم أن محاولات الناقد فـى كلا المنهجين، -أى فـى علم النفس الأدبـى وعلـم الاجتمـاع الأدبـى- تـؤدّى إلى البحث فـى نشـأة الأدب والحكم على الأثر الأدبـى فـى أصوله، سواء أكانت فردية أو اجتماعية أو كلتيهما، لا على العمل الأدبي نفسـه، بينمـا لايُنكَر على أحد أننا إذا تتبعنا المنتجات الأدبيـة لرأينا أن هناك أنواعا أدبية يختلف بعضها عن بعض، فهناك أدب عاطفى يعتمد الأديب فيه على ثورة العاطفة، وأدب أسلوبي يحاول الأديب أن يكون أدبه فى منتهى جمال التصوير ورقة التعبير وأدب آخـر هـو أدب عقلي و.... فلا يمكن لنـا أن نقتصر فى دراسـاتنا النقديةعلى العوامل

١. (William Wordsworth) شـاعر إنكليـزى، يعتـبر المؤسـس للحركة الرومانسـية الإنكليزية. (تراويک، ١٣٧٦ش: ١٠٣٧/٢)

٢. (Edmund Wilson) عالم نفسـانى وناقد ومن أصحاب النقد النفسـى، له رسـالة فى هذا المجال عنوانه (Dickens: The Two Scrooges) (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٥٢٤)

٣. (Sophocles) مؤلف مسـرحِى يونانِى يعتبر أحد أعظم مؤلفِى المأسـاة فِى الأدب اليونانِى القديم (تراويک، ١٣٧٦ش: ٩١/١)

٤. (Norman Holland)

الخارجية فحسب، كما لايمكن لنا الاقتصار على المؤثرات النفسية دون أن نتجاوز إلى المؤثرات الأخرى.

وهكذا هناك مدارس أخرى يهتمّ روّادُها بالأثر تاركين الأديب والقارئ دارسين الأثر على أساس تحليل الوحدات التى يتكوّن منها الأثر، ومن ثم العلاقات التى تربط هذه الوحدات، معتقدين أن الفن ينبغِى أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته، بحجة أن النصّ هو المحور الرئيسىّ فى النقد وأن القارئ قديستمتع بنصّ أدبى دون أن يعرف صاحبه وظروف حياته، فإن النصّ الأدبى إذن منقطع عن المنتج وبيئته وظروفه الاجتماعية. كما فعل أصحاب النقد التحليلِى، نحو ريتشاردز[١] (١٨٩٣-١٩٧٩م) فِى كتابَيه مبادئ النقد الأدبى (Principales of Literary criticism) والنقدالتطبيقى (Practical of Literary Criticism) وويليام إمبسون[٢] (١٩٠٦-م)، تلميذ ريتشاردز، فى كتابه الأنواع السبعة من ازدواج الدلالة (Seven types of Ambiguity) (ديتشز،١٣٧٣ش: ٤٦١) وكذلك يدعى الشاعر والناقد الألمانى، فريدريش شليغل[٣] (١٧٧٢-١٨٢٩م) أنه لايمكن لنا أن ندرس الشعر أو الفلسفة إلا بمساعدة علم اللغة. (ويليک، ١٣٧٤ش: ١٧/٢) فقد نشأ هذا المنهج النقدى منطلقا من عبارة دى سوسير[٤] (١٨٥٧-١٩١٣) وهو أنّ «اللغة منظومة تتعاضد أجزاؤها ولاتنتج قيمة أحدها إلا بالحضور المتزامن للأجزاء الأخرى.» (ساغروانيان، ١٣٦٩ش: ٨٩؛ جاريتى، ٢٠٠٤م: ٨٢) وهذا يعنى أن الأدب مستقل تماما فلاعلاقة له بالمجتمع والحياة أو نفسية الأديب وأفكاره. وهذا الأمر فى الواقع يؤدى إلى اختفاء أحد الأضلاع الثلاثة، الذى كان يهدف، بخلق عمله الأدبى، التعبير عن ذاته ورغباته بوساطة هذه الآلة المسماة باللغة، فإذن ينسى الناقد

١. (Ivor Armstrong Richards) ناقد انكليزى معروف وأحد مؤسسى النقد الحديث (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٢٠٩)

٢. (William Empson) شاعر ومنتقد إنكليزى وتلميذ ريتشاردذ ومن رواد النقد التحليلى. (م.ن: ٤٦٤)

٣. (Friedrich Schlegel) شاعر وناقد ألمانى، يعتبر أحد طلائع الحركة الرومانتيكية. (سيدحسينى، رضا، ١٣٨١ش: ١٧٨/١و ٢٢٦)

٤. (De Saussure) عالم لغة ومؤسس طريقة البِنْيَوِيَّة/التَّرْكِيْبِيَّة (structuralism) فِى علم اللغة. (ساغروانيان، ١٣٦٩ش: ٤٣٣)

فى هذا الاتجاه مصدر هذا الصوت وهويّته، هل هو منبعث من الشخص أم اللاشخص؟ هل انبعث من المجتمع أم من مصدر اللاشعور؟

أما الطريقة التـى نحن بصدد دراستها الآن هى نظرية جديدة فـى النقد وهى تعتمد على القارئ، وتهتم اهتماما مفرطا بحالاته العاطفية التـى أشـار إليها الناقد الإغريقى لونجينوس فـى كلامه عن الأسلوب الرفيع (On the Sublime) (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٩٢) وهى التأثر، الهزة، النشوة، لتقييم مدى إسهام العمل الفنى فـى الاستجابة لاحتياجات المتلقِّى النفسـية من ناحية وفـى تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية من ناحية ثانية، (م.ن: ٢١٤؛ تراويک، ١٣٧٦ش: ١/١٣٤) وهذه الدراسـة، كما يعتقد ريتشاردز (م.ن: ٢١٦) تتدخـل فيها عوامل فكرية، وعقلية، وحسـية كثيرة لايمكـن حصرها، فبما أنها تختلـف من متلـقّ لآخر، ومن وقت لآخر ومن مكان لمكان آخـر، فيتعدد العمل الفنِّى الواحد بتعدد المتلقّين له. فيعالج بحثنا الآن النظريات التـى تدافع عن هذا الرأى:

نظريـة موت المؤلِّف (death of author) وهى نظرية ظهرت فـى مجال النقد لتكون ثـورة ضـد النقد التقليـدى، ذاک النقد الـذى كان يعد المؤلـف رأس العناصر الثلاثة (المؤلـف، النصّ، والمتلقّى) والناقد يحاول فيه أن يعرف غرض المؤلف عن طريق معرفة حياة الأديب، ومناسـبات النـصّ (historical context) (سـلدن، ١٣٧٥ش: ١٦٨)، إلا أنّ نظريـة موت المؤلف التـى أكدت عليها أصحاب مدرسـة مابعد البنيويّة (post-structuralism) تدّعى أن المؤلف، بوصفه مرسـل الرسـالة، يـترک الأثر للقارئ بعد التأليـف ويغيب عن النظر، أو بعبارة أخـرى ولادة المتلقّى هى تتطلب موت المؤلف، إذ إن صاحب الأثر يدَع رسـالتَه للألفاظ والتراكيب التى اسـتخدمها للتعبير عن أفكاره وعواطفه وآرائه، فإن القارئ، بوصفه مسـتقبل الرسالة، هو الذى يستقبل تلک الرسالة ليفسـرها عن طريق دراسـة عناصر النصّ دراسـةً لغوية تتناول النظام التركيبى للغة وتحليل نقل المعانى عن طريق مفتاح الكلام (code) والرسالة الفعلية (message)، بعيدا عن الطابع الشـخصى، ومتحرّرا من العواطف والميول الذاتية، كما كتب رولان بارت[١] (١٩١٥–١٩٨٠م)، الناقد الفرنسـى، ورائد نظرية البنيويّة وأفضل مدافعى هذه النظرية،

١. (Roland Barthes) ناقد فرنسِى من النقاد البنيويين. (سيدحسينى، ١٣٨١ش: ١٠٨٢م)

مقالـة عنوانها موت المؤلـف (The Death of the Author) وصـرّح فيها أن «ولادة القارئ تقتضى موت المؤلف.» (مقدادى، ١٣٧٨ش: ٤٥١؛ ميرصادقى، ١٣٧٧ش: ١٧٠؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٧٣) فإذن يمكن لنا أن ندّعى أولا أنه لايملك المؤلف أىّ تأثير على المتلقّـى، بـل القارئ هو الكاتب للعمل، ثانيا أن القـراءات للعمل الواحد تتعدد بتعدد القُـرّاء بينما يظلّ العمل الأدبـى بنية واحدة. وكما يقول مقدادى إنه سـيصاب النقد، بالفوضى فى أوساطه، والاضطراب فى مكوناته وأساليبه (مقدادى، ١٣٧٨: ٥٢٣)

فليس ببعيد أن ندّعـى أن هاتين النظريتين (النظرية المتركزة على المؤلف والأخرى على القارئ) جعلتا النقَدةَ يُقسِّمون النصّ الأدبـى إلى قسمين هما:

النصّ المَكتوب (writerly text) (scriptible) وهو النصّ الذى يعتمد على ابتكار القارئ وإثارة خياله المبدع، وعلى هذا الأسـاس يتمكّن المتلقّى من أن يفسِّـر ما فـى النـصّ من غمُوض ويعطيَه معنى معيَّنا حسـب ما بين أيديه مـن المعايير وقوة الخيال، بغضّ النظر عما قصد به المؤلف، أو بعبارة أخرى يقوم القارئ فـى هذه العملية بإعادة التعبـير (paraphrase) بالتركيـز أولا على المعنى اللغوى الـذى يتدخل فيه فقه اللغة، ثم علـى المعنى الأدبـى للكشـف عن خفايـا العمل الأدبـى، فمن المعلـوم أن التأويل (interpretation) لـه دور عظيـم لحلّ هذا النوع من النصّ، فيلجـأ إليه القارئ فـى الأغلب.

فقارئ هذا النوع من النص من ناحية يُعتبر مستهلكا ومن ناحية أخرى منتجا؛ وهو فـى حاجة إلى تأويل الأثر وكشف رموزه وغامضه بالدراسة العميقة والثقافة العريضة والتفكـير الواضح حتى يصبح النصّ المدروس واضحا جليّـا ذا دلالة يدركها الناس. (انظر: مقدادى، ١٣٧٨ش: ٤٤١ و٥٨٧؛ وشميسـا، ١٣٧٨ش: ١٨٥) كما هو لدى قراء ديوان حافظ الشـيرازى (حوالى ٧٢٧-٧٩١هـ) فـى الأدب الفارسـى، إذ يفسر كل قارئ ما استتر فيه وما ظهر حسب مواهبه النفسية من الذوق(tast) والذكاء أو المعرفة (intelligence) فيجد فيه ما يسـتمتع به، فإن المغرم يـرى فيه صورة حبيبه، والعارف يعتبره تصويرا للمعارف الإلهية، وهكذا غيرهما، فإذن يحل القارء محل الشـاعر ويختلف غرض حافظ فى شعره باختلاف القراء.

النصّ المَقروء (lisible) (readerly text) وهو مصطلح نقدی أبدعه رولان بارث، للدلالة على نصّ يمنع المؤلفُ فيه القارئَ عن التدخّل فِی النصّ وتفسير المعنى، باستخدام بعض التقاليد الأدبية (literary convention/literary tradition) من صور بلاغية وتركيبات أسلوبية توارثها عن القدماء، فإذن يقتصر مفهوم النص على ما أراد المؤلف فحسب، من دون أن يزيد القارئ عليه شيئا أو ينقص منه شيئا، بل يفرض الكاتب على كل من الناقد والقارئ السيرَ على خطوات يرسمها هو، فإن المؤلف يُنسِی، فی إنشاء هذا النوع من النص، التخيّلَ (imagination) للقارئ، حتی لايتمكن من الإبداع فی الرموز، والتصرف فی الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، (مقدادی، ١٣٧٨ش: ٤٤١و٥٨٧؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ١٨٥) باعتماده فی الأغلب على أفق التّوقّع أو أفق التّرقّب (horizon of expectations) الذی ابتكره الناقد الألمانی هانس روبرت ياس،[١] إذ إن الكاتب يحاول على هذا الأساس أن يخلق نصَّه الأدبیّ ملائما للمعايير والمقاييس التی يُراعَی فيها أذواقُ الجمهور القراء، فلا يمكن أن يدرک القارئ معنى النصّ إلا أن يكون مناسبا لأفق ترقّبه، وفی هذا المجال يقول جونسون: "ليس هناک ما يمتع الكثير من الناس ولمدة طويلة، إلا التصوير الصادق للطبيعة العامة (centeral nature)"(ديتشز، ١٣٧٣: ١٤٥) والقارئ على هذا الأساس، وكما يدّعی الناقد الألمانی ولفانج ايزر،[٢] صاحب كتاب فعل القراءة (Act of Reading) نوعان: القارئ الواقعی (actual reader) هو الذی يقرأ النصّ فعلا، والقارئ الضمنیّ (Implied reader) وهو قارئ يخلقه النصّ. (سلدن، ١٣٧٥ش: ١٢٦؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٨٣)

مدى حضور القارئ فی الدراسات النقدية

إذاما أراد الدارس أن يحدّد مدى إسهام القارئ فی تقييم العمل الأدبیّ فإنه

١. (Hans Robert Jauss) ناقد ألمانی ومن رواد "التأويل الجديد" وتلميذ الفيلسوف الألمانِی جادامر(Hans Georg Gadamer). (شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٨٤)

٢. (Wolfgang Iser) ناقد ألمانی ومن تابعی الفيلسوف الألمانی جادامر(Gadamer). (انظر م.ن: ٢٧٧و٢٨٣)

سيواجه صعوبات متعددة وأسئلة كثيرة تتباين الإجابة عنها، كما رأينا من قبل، من قارئ لآخر ومن فترة إلى أخرى؛ وهذه الأسئلة التي تعترض طريق الدارس فهي تعكس مدى الخلافات عند أصحاب الاتجاهات النقدية حول نشأة العمل الأدبيّ وماهيته ومهمته.

فإذا ما اعتمد القارئ على أنه مخاطب منفعل واستخدم استجابته للأثر الأدبي وتأثره وسيلة لتقييم الأثر دون أن يهتم بتحليل الأثر على أساس الأحكام النقدية العامة، كما فعل أصحاب النقد الانطباعيّ (impressionistic criticism) (انظر كارلوني وفيللو، ١٩٨٤م: ٦٧؛ التونجي، ١٩٩٩م: ٢/٨٦٥؛ شميسا، ١٣٧٨ش: ٣٦٥؛ رضايي، ١٣٨٢ش: ١٥٨؛ ميرصادقي، ١٣٧٧ش: ٢٦٧)، فلا شكّ، أنّ هناك أخطارا ومزالق عديدة تهدد النقد، منها ظهور المغالطة العاطفيّة (affective fallacy) التي ابتكرها ويمزت (١٩٠٧-١٩٧٥م) وبيردزلي،[١] إذ إنّ المتلقّي لايلجَأ في هذا الطريق إلا على قوة أو ملكة نفسيّة مزيج من العاطفة والعقل والحسّ، وهي الذوق (taste)، فكل أدواته تتمحور حول الحساسية المرهفة تجاه الانطباعات التي يثيرها الأثرُ الأدبيّ في داخله ليعبر عن تلك الانطباعات، فإذن لايعبّر القارئ إلا عن حالته النفسيّة الراهنة تجاه الأثر الأدبي، التي لا تهمّ أي شخص آخر إلا إياه، بينما مهمة النقد هي تحليل فكر الأديب لبيان قيمة العمل الأدبي لا فكرة القارئ، وربما يؤدّي تعبير القارئ عن نفسه إلى خلق عمل أدبيّ آخر مختلف عن عمل الكاتب الأصلي ويحلّ محلّه، وحينئذ لايترك في هذه العمليّة حقّا للكاتب.

إذن لا يصحّ أن نغفل أن الأديب يفُوق الناسَ علما بطبيعة الإنسان فيدرك من جمال الحياة وجوهرها وفلسفتها بعبقريته ما لايدركه غيره ثم يصور ما فِي نفسه من فكرة وعاطفة في صورة ملائمة ليبلغها القارئ، فإن العمل الأدبيّ، إذن، ذو معان عظيمة معقدة من ناحية وذو أثر فوريّ وبسيط من ناحية أخرى فمن العسير للقارئ أن يدرك تلك المعاني العظيمة المعقدة بهذه السهولة وبتفسير حالاته النفسية. كما أن هناك عوامل كثيرة تتساهم في الإبداع الجماليّ كشخصية الكاتب، وتاريخ حياته، واللغة

١. (W.k. Wimsatt) و(Monroe Beardsley) من رواد النقد الجديد. (م.ن: ١٩٩)

ونظامها ودلالاتها ووحداتها المميّزة و... فلا يمكن الاقتصار على جزء من تلك العوامل وهو الشخصية اللاشعورية للكاتب وترك العوامل الأخرى.

وإذا ما جعلنا الأدب مرآة للمجتمع ونشـأته انعكاسـا للواقع الاجتماعِي واعتبرنا عملية الإبداع فعالية اجتماعية، أو تعبيرا عن الدوافع المكبوتة فـي اللاشـعور، فالقرّاء على هذا الأسـاس جمهور غير متجانس ثقافة وعلما. فالأديب يخاطبه بأسلوب يتّسم بالبسـاطة والوضوح مرة، ومرة أخرى بأسلوب آخر حسب نوعية القراء واستجاباتهم للأعمال الأدبية، إذ إن جمهور القراء ليس مجرد متلقّ للأعمال وإنما له حضور غيرمباشر ومسـاهمة فِي الإبداع الأدبِي، غير أن القضايا الاجتماعية والنفسية، وإن كانت مصدر إلهـام للأديب، وباسـتطاعتها، كما يقول ديتشـز: "أن تسـاعد القارئ على أن يفسـر طبيعـة بعض الأخطاء التِي كانت مميزة للآثار الأدبية فِي عصرما"(ديتشـز، ١٣٧٣ش: ٥٥٢) ولكنهـا لايمكـن أن تحدد العمـل الأدبِي وتعطيه قيمته الفنيـة، أو تُعين القارئ على تقييم العمل، وإنما الأدب نفسـه بكل مـا ينطوى عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية هو باسـتطاعته أيضا أن يصبح معيارا للنقد جديـرا بالتقييم كما يدّعِي روّاد "علم التأويـل" (hermeneutic) ويهتمون بفهم النص عـن طريق تأويل النص تأويلا نحويا (grammatical hermeneutic) أو تأويـلا فنيا (technical hermeneutic) للوصول إلى غرض المؤلف.

فيبـدو، إذن، أن القـارئ فِي حاجة ماسـة إلى غرض المؤلـف أو بعبارة أصح إلى مهمة الأدب، كما قال الشاعر الانكليزى ألكسندر بوب[١] (١٦٨٨-١٧٤٤م) فِي رسالته المسماة بـ"مقال فِي النقد" (Essay on Criticism) فِي تعبيره عن إحدى بديهيات فِي النقد: «إن على الناقد أن يهتم فِي كل أثر أدبِي، عند الحكم عليه، بغاية الأديب وغرض المؤلف، إذ لا يمكن لأحد أن يحيط بأكثر مما أراد المؤلف.» (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٣٣٧)

هناك آراء متباينة فى تحديد مهمة الأدب:أهِي تطهير عواطف القارئ؟ أو إثارة انفعالات القارئ وعواطفه؟ أو تسـلية القارئ والإحسـاس بالمتعة؟ أو توعية الناس وإيقاظهم؟ أو

---

١. (Alexander Pope) ناقد وشاعر وهجّاء إنكليزى يعتبر أبرز الشعراء فِي تاريخ الأدب الإنكليزى، ظهر فِي القرن الثامن عشر (تراويك، ١٣٧٦ش: ١٠٢١/٢)

تنشيط روح الإنسان؟ أو إظهار براعة الأديب الفنية أو مهارته اللغوية؟ ويمكن الإجابة عن هذه الأسئلة هى:أن هذه المهمة تتغير من عصر إلى عصر وتتحول تبعا للتحولات الاجتماعية ولايمكــن تحديدها وتعيين حدودها، وكما بيننا من قبل، أن المدارس النقدية المختلفة أيضا تسلك، فى هذا المجال، مسالك متباينة. (انظر: قطب، ٢٠٠٣م: ١٢-١٥)

فإنه من الممكن، أحيانا، أن يقول الناقد ما لايقوله العمل الأدبـى المطروح للدراسة، لفقدان انسجام الفكرى والشعورى بين جمهور القراء، أو السامعين؛ فللابتعاد عن الفشل فــى عملية النقد من الضرورى أن يركّز القارئ الناقد همّه على بنية النصّ وربط العلم بالفن حتى يبتعد عن مجرد التفســير لانطباعات الأديــب وانفعالات القارئ وعواطفه. والجدير بالإشــارة هنا إلى مصطلح "المغالطة الغرضيّة" (intentional fallacy)، الذى ابتكــره الناقدان الأمريكيان المعاصران و.ك. ويمــزت ومونرو بيردزلى فــى مقالة بهذا العنوان ســنة (١٩٤٦م) فــى كتابهما "الأيقونــة اللفظية" (The Verbal Icon) مواجهة لفكرة بوب التى تمحورت حول غرض المؤلف، فعلى هذا الأســاس لايُعدّ العمل الأدبِى مِلكا للناقد ولا لمؤلفه بل يأخذ كيانه المستقل ويتحول إلى ملك للجمهور، فالحكم على العمل اســتنادا على نجاح المؤلف أو فشله فى التعبير عن غرضه هو المغالطة الغرضية. (وهبــه، ١٩٨٤م: ٣٧٥؛ داد، ١٣٧٥ش: ١٧٦؛ رضايــى، ١٣٨٢ش:١٦٢؛ مقــدادى، ١٣٧٨ش: ٢١٠؛ ميرصادقِى، ١٣٧٧ش: ١٧٠)

فــإذن يجوز لنــا أن نعترف أولا أن مــن الخطأ اعتبار كل قارئ الأدب أو دارســه ناقــدا أدبيا، كما ذهــب بعض نقاد نظريات القــراءة إلى أن النصّ المقروء نفســه غير قابل للاســتجابة، بل هو عالم من التناقض واللاانســجام، وليس بالضرورة أن نصل منه إلى شــيء ما. لذلك أطلق هؤلاء العنان للقارئ لممارســة فعــل القراءة على أى وجه كان، وأعطــوه الحــق فِى تأويل النص بلا حدود، يقول نورمن هالند فــى قراءة خمســة قراء (Readers, Reading 5) (١٩٧٥م) (سلدن، ١٣٧٥ش، ٢٠٨). فإننا مضطرون أن نعترف بما شــعر به الناقد الإنكليزى المعروف ماثيو آرنولــد[١] (١٨٢٢-١٨٨٨م): «"أن

---

١. (Matthew Arnold) شــاعر وناقــد إنكليزى صاحب مجموعة رســالات فى النقــد (Essays in Criticism) (م.ن: ١٠٥٩)

الطبقة الوسطى المتماسكة في العصر الفكتوري[١] التي كانت تُعجب بالتقدم المادي غير صالحة لأن ترعى التراث الأدبي كما أنه غير صالحة لتذوق الأدب.» (ديتشز، ١٣٧٣ش: ٥٧٠) والثاني أن القارئ، لفهم النصّ، في حاجة إلى التخصص والتسلح بوعي وفكر قادر على تفسير الصور الجميلة وكشف أسبابها، كما يقول شلاير ماخر: «إن معرفة المؤلف تساعد القارئ في فهم النصّ.» (شميسا، ١٣٧٨ش: ٢٧٤)

والمنهج الصحيح كما يقول محمد مندور[٢] «هو أن يجمع القارئ بين التأثّر والتحليل من جهة والوسائل الدقيقة للبحث والمراجع من جهة أخرى، وذلك وفقا لما يقتضيه الموضوع.» (مندور، ١٩٩٦م: ٤٠٩)

إلا أنه مهما يكن من أمر فللقارئ مكانته الخاصة في تفسير الأدب وو توجيه الأعمال الأدبية، ناقدا كان أم غير ناقد، كما بيّنا، فهذا القارئ إذا قام بتحليل الأثر وفهمه على طريقة الكاتب نفسه ونهج منهجا ذا قواعد وأصول نقدية صحيحة، تحول إلى مرآة صافية تعكس الأديب في أجلى صورة.

فإذا نظرنا إلى الأدب من زاوية أخرى مختلفة عن زاوية النقد واعتبرنا الكتب الأدبية سلعا تجارية والكاتب منتجا والقارئ مستهلكا، ، فللقارئ هنا أيضا أثر لايخفى على أحد، في رواج الأعمال الأدبية، بكونه مشاركا في إنتاجها(انظر اسكاربيت، ١٩٩٩م، ٣٠-٣٧) ومؤثرا في محتواها وموضوعها وأسلوبها وطرق أدائها؛ (مقدادي، ١٣٧٨ش: ٢١٣) ولكن السؤال الذي يواجهنا هنا هو هل المعيار في نجاح الكاتب يكمن في نسبة مبيع الكتاب أو عدد قرّاءه؟ أو هل الطبعات المتعددة لكتاب ما تدل على قيمة الكتاب العلمية؟ أو هل الإقبال الشديد على أثر ما دليل على جودته من الناحية الفنية؟ والجواب أن مدى إقبال القراء أو عدده راجع إلى أمور كثيرة كملائمة الكتاب الذوقَ السائد في مجتمع ما ومستوى ثقافة القراء وميولهم أو تعبيره عن

١. (Victorian) نسبة إلى عصر الملكة فيكتوريا (Victoria) (١٨١٩-١٩٠١) ووصف لكل إنتاج فكري وفنّي ظهر في هذا العصر بإنكلترا، ومن خصائصها الرضا عن الحكم السائد، وفقدان روح الفكاهة، والتظاهر بالأخلاق. (م.ن، ٢/١٠٥٣؛ دورانت، ١٣٧٨ش: ٩/٢١٧)

٢. محمد مندور، (١٩٠٧-١٩٦٥م) هو كاتب مصري وناقد، أكمل دراساته العليا بفرنسا ودرّس في الجامعات المصرية، وله: الأدب ومذاهبه، والنقد المنهجي عند العرب، وفي الأدب والنقد، والأدب وفنونه في النقد. (اليسوعي، ١٩٩٦م: ١٢٥٦)

مشاكل القراء، فلا يمكن لنا أن نعتبره مقياسا يقاس به جمال الأثر أو رداءته، (انظر: اسكاربيت، ١٩٩٩م: ٥٨-٥٩و١٢٢ وما بعدها) كما أن هناك لتدخل دور النشر أثرَها فِى انتشار العمل، فإذن لا يمكن لنا أن نعدّ زيادة عدد القراء أو قلة عددهم معيارا للحكم على جودة العمل الأدبى أو رداءته ولكنه عامل لا يخفى أثره على أحد.

النتيجة

إن دو ر القارئ فى توجيه الأدباء والآثار الأدبية أمر لايُنكَر على أحد سواء أ ينسى ما قد يكون فى نفسه من قيم وأفكار وأهواء وغيرها من المؤثرات التى تحيط به أم لا.

هناك نقاد اقتصروا همّهم على القارئ وأرادوا أن يُخضِعوا النشاطات النقدية له، واعتبروا النقد قضية ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعثه الأعمال الأدبية فى نفوس القراء من انفعالات، وبما أن هذه النفوس مختلفة باختلاف أذواق الأفراد فتتعدد الأحكام بتعدد أصحابها.

غير أنه لايمكن أن نعتبر المتلقى المقياس الوحيد فى دراسة الآثار الفنية وننسى المعايير الأخرى، كغاية الأدب وغرض الأديب، إلا أن يضع نفسه فى الظروف والأحوال التى أحاطت بالأديب فى زمن خلق الأثر حتى يتمكن من فهم روح العمل الأدبى وغايته.

إن العمل الأدبى هو التعبير عن عواطف الأديب ومشاعره وأفكاره، أ كان موافقا لميول القراء أم مخالفا لها.

المصادر والمراجع

ابن عتيق، عبدالعزيز. ١٩٨٦م. تاريخ النقد الأدبى عند العرب. بيروت: دارالنهضة العربية.
أرسطو. لاتا. فن الشعر. ترجمة وتعليق إبراهيم حماده. مصر: الأنجلو المصرية.
اسكاربيت، روبير. ١٩٩٩م. سوسيولوجيا الأدب. تعريب آمال أنطوان عرمولى. بيروت: عويدات للنشر والطباعة.
أليوت، تى إس. ١٩٩١م. فى الشعر والشعراء. ترجمة محمد جديد. دمشق: دار كنعان.
إمبرت، إنريك أندرسون. ١٩٩١م. مناهج النقد. ترجمة الطاهر أحمد مكى. القاهرة: مكتبة الآداب.
أمين، أحمد. ١٩٦٣م. النقدالأدبى. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
بارت، رولان. ١٩٩٣م. مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص. ترجمة منذر عياشى. لامك: مركز الإنماء الحضارى.
بكار، يوسف حسين. ١٤٠٣ق. بناء القصيدة فى النقد العربى القديم. بيروت: دار الأندلس.

تراويک، باکنر.ب. ١٣٧٦ش. تاريخ ادبيات جهان. ترجمة عربعلى رضايى. طهران: فرزاد.
التونجي، محمد. ١٩٩٩م. المعجم المفصل فِى الأدب. بيروت: دار الكتب العلمية.
جاريتِى، ميشيل. ٢٠٠٤م. النقد الأدبِى الفرنسى فِى القرن العشرين. ترجمة محمد أحمد طجو. لامك: النشر العلمِى والمطابع.
داد، سيما. ١٣٧٥ش. فرهنگ اصطلاحات ادبى. طهران: انتشارات مرواريد.
دورانت، ويليام جيمز. ١٣٧٨ش. تاريخ تمدن. طهران: منشورات علمى فرهنگى.
ديتشز، ديويد. ١٣٧٣. شيوه هاى نقدأدبى. ترجمة محمد تقى صادقيان وغلامحسين يوسفى. طهران: منشورات علمى.
رضايى، عربعلى.١٣٨٢ش. واژگان توصيفى ادبيات. طهران: فرهنگ معاصر.
الرويلى، ميجان وسعد البازعى. ٢٠٠٢م. دليل الناقد الأدبى. المغرب: الدار البيضاء.
ساغروانيان، سيدجليل. ١٣٦٩ش. فرهنگ اصطلاحات زبان شناسى. طهران: منشورات فراز.
سلدن، رامان. ١٣٧٥ش. نظريه‌ى أدبى ونقد عملى. ترجمة جلال سخنور. طهران: مؤسسة فرزانگان پيشرو.
سيدحسينى،، رضا. ١٣٨١ش. مكتبهاى أدبى. طهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
شميسا، سيروس. ١٣٧٨ش. نقد ادبى. طهران: انتشارات فردوسى.
عبدالواحد، محمود عباس. ١٩٩٦م. قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدى. القاهرة: دارالفكر العربى.
عصفور، جابر. ١٩٩٥م. مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى. طهران: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
كابانس، جان‌لوى. ١٩٨٢م. النقد الأدبِى والعلوم الإنسانية. ترجمة فهد عكاو. بيروت: دار الفكر.
كارلونى وفيللو. ١٩٨٤م. النقد الأدبى. بيروت-باريس: دار منشورات عويدات.
گرين، ويلفرد و... . ١٣٨٠ش. مبانى نقد أدبى. ترجمه فرزانه طاهريان. طهران: منشورات نيلوفر.
فائق، مصطفى وعبدالرضا على. ١٩٨٩م. فى النقد الأدبى الحديث منطلقات وتطبيقات. الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
قطب، سيد. ٢٠٠٣م. النقد الأدبى أصوله ومناهجه. القاهرة: دارالشروق.
معين، محمد.١٣٦٢ش. فرهنگ فارسى. طهران: منشورات أميركبير.
مقدادى، بهرام. ١٣٧٨ش. فرهنگ اصطلاحات نقد أدبى. طهران: منشورات فكر روز.
مندور، محمد. ١٩٩٦م. النقد المنهجِى عند العرب. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر.
ميرصادقى، جمال. ١٣٧٧ش. واژه نامه هنر داستان نويسى. طهران: كتاب مهناز.
نعيمة، ميخائيل. ١٩٩١م. الغربال. بيروت: نوفل.
وهبة، مجدى. ١٩٨٤م. معجم المصطلحات العربية فِى اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان.
ويليک، رينيه. ١٣٧٤ش. تاريخ نقد جديد. ترجمة سعيد أربابى شيرانى. طهران: منشورات نيلوفر.
اليسوعى، رويرت. ب. كامبل. ١٩٩٦م. أعلام الأدب العربى المعاصر. بيروت: المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٦٩ ـ ٥٣

استدعاء التراث في مسرحيّة "عنتر بن شدّاد" لأبي خليل القباني

فاطمة پرچكاني*

الملخّص

إنّ استدعاء التراث يُعتبر من أبرز المظاهر التي يمكن إيجادها في النصوص الأدبيّة والفنّية والمسرحيّة الحديثة، وقد عُرفت شخصيّة البطل في كلّ الحضارات القديمة ودخلت إلى الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والملاحم والسير الشعبيّة والأدب الشفهيّ، والنصوص المسرحيّة. وعنترة من أشهر أبطال العرب الذي يمكن اعتباره بطلاً ملحميًّا، إذ يصارع القوى فتغلبه.

كتب أبو خليل القبّاني، الرائد المسرحيّ في سوريا وأحد روّاد المسرح في العالم العربي والمشرق بشكل عامّ، مسرحيّات عديدة، واقتبس حكايات بعض من مسرحيّاته من القصص الشعبيّة، منها مسرحية "عنتر بن شدّاد". وبالرغم من أنّ هناك نصوصاً مسرحيّة أخرى كُتبت في اللغة العربيّة عن عنترة بن شدّاد، إلاّ أنّ أهمّيّة مسرحية القبّاني، قبل كلّ شيء تكمن في أنّها الأولى في العالم العربيّ بنيت على هذه الشخصية التراثية.

يتمحور البحث حول كيفيّة استدعاء التراث في مسرحية القباني، من خلال دراسة شخصيّة البطل بين السيرة الأصيلة كنصّ أدبيّ والمسرحيّة الحديثة كفنّ للعرض، وذلك من خلال المنهج الوصفي التحليلي.

ويتبيّن لنا أنّ القبّاني، -وإن كان لا يعتمد على قصّة عنترة كحدث تاريخيّ- إلاّ أنّه يستدعي حكاية هذا البطل ليعالج أوضاع الفترة التي عاش فيها، وظروفها الاجتماعيّة، إذ كان مجتمعه بحاجة للتذكير بشخصيّة بطل شجاع ذي أخلاق حميدة يتمتّع بفتوّة يجسدها عنترة.

الكلمات الدليلية: التراث، البطل، السيرة، عنترة بن شدّاد، القبّاني، المسرحيّة.

*. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
fparchegani@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٤/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٤/٩/١٩ش

المقدّمة

إنّ التراث Patrimoine، هو مجموعة الإبداع الفكری والإنتاج الحضاری والتاريخی، فی الثقافة، وهو مجموعة النفائس والحقوق التی تلحق الإنسان. (Dictionnaire Encyclopédique, 1979:4987) و"الموروث" Héritage يشمل التراث الروحی، والتراث هو الموروث الثقافی والفكری والدينی والأدبی والفنی والمضمون الذی تحمله هذه الكلمة داخل الخطاب العربی المعاصر. (جابری، ١٩٩١: ٢٣) ومن هذا المنطلق، تُعتبر السير الشعبية لدى الشعوب المختلفة من ضمن تراثها.

والبطل Le Heros هو الكائن الخارق الذی يختلف بتفوّقه عن عامّة البشر، وقد عُرفت شخصيّة البطل فی كلّ الحضارات القديمة ودخلت إلی الآداب والفنون وعلی الأخصّ الأساطير والملاحم والسير الشعبيّة والأدب الشفهیّ، والنصوص المسرحيّة. (إلياس، ٢٠٠٦م: ١٠٢) وعنترة أحد هؤلاء الأبطال الذين عرفهم العرب، وربّما هو أشهر بطل عربیّ يمكن اعتباره بطلاً ملحميًّا، إذ يصارع القوی فتغلبه.

يُعتبر أبو خليل القبّانی[١] أحد روّاد المسرح فی البلدان العربيّة والمشرق بشكل عامّ، وهو أيضًا رائد المسرح فی سوريا والذی بدأ بكتابة المسرحيّات وعرضها فی دمشق، حوالی سنة ١٨٦٥ للميلاد. (نجم، ١٩٦٣: ٦١) كتب القبّانی مسرحيّات عديدة، واقتبس حكايات بعض من مسرحيّاته من القصص الشعبيّة، منها مسرحية "عنتر بن شدّاد". ونشير إلی أنّ عنتر هو "عنترة"، وقد اعتمد بعض الكتّاب كتابة الاسم من دون التاء المربوطة.

قصّة عنترة بن شدّاد وسيرته معروفتان فی العالم العربیّ، وكُتبت عنه قصص وسير

١. بدأ المسرح السوری مع أحمد أبی خليل القبّانی الذی قام بأوّل محاولة مسرحيّة له سنة ١٨٦٥م فی دمشق التی كانت من ضمن ولايات عثمانيّة فی القرن التاسع عشر. إنّ قراءة ما كُتب عن علاقة القبّانی بالمسرح تُبيّن أنّ صلته بالمسرح، والذی تحوّل إلی حبّه لممارسة هذا الفنّ، لها جذور فی التمثيليّات الشعبيّة التی كانت تُعرَض فی دمشق. ويحتمل أيضًا أنّه كان علی اطّلاع علی المسرح التركی بسبب أصله التركیّ. كما أنّ القبّانی لجأ إلی التاريخ العربیّ فی بعض مسرحيّاته واستوحی منه. واعتُبر القبّانی مبتدع المسرحيّة الغنائيّة القصيرة (Operette) فی المسرح العربیّ. اتُّهم القبانی بإفساد الجيل والمجتمع وتعرّض لمعارضة مسرحه، فغادر دمشق إلی مصر وأسّس فرقته هناك. راجع: (أبوشنب، ١٩٧٨م: ١٤؛ المالح، ١٩٨٤م: ١٢-١٣؛ الكيلانی، ١٩٤٨م)

ومسـرحيّات كثيرة، وأصبحت شخصيّته موضع اهتمام عدد من الكتّاب المسرحيّين بعد القبّانى، منهم "أحمد شـوقى" الذى كتب مسـرحيّة باللغة العربيّة، و"شكرى غانم" الذى ألّف مسـرحيّة عن عنترة باللغة الفرنسـيّة، قُدّمت فى أوبرا فى فرنسـا، ومن ثمّ ترجمها "إلياس أبو شـبكة" إلى العربيّة. وكلٌّ منهما تناول شـخصيّة عنترة بشـكل مختلف عن الآخر إلى حدّ ما.

لكنّ أهمّيّة مسرحية "عنتر بن شداد" التى ألّفها القبّانى قبل كلّ شىء تكمن فى ريادتها فى العالم العربىّ، خاصة وأنّ تخصيص مسرحيّة عن شخصية عنترة يتمّ فى بدايات اهتمام العرب بالمسرح على الطراز الأوروبىّ. وبالرغم من هذه الأهمية، لم تحظى هذه المسرحية باهتمام النقّاد من ناحية تحليلها أو دراسة دور المصدر التراثى فيها كما يجب.

يتناول هذا البحث كيفيّة اسـتدعاء التراث فى مسـرحية "عنتر بن شـداد" للقبانى ودراسـة شـخصيّة البطل بين السـيرة الأصيلة كنصّ أدبىّ، والمسـرحيّة الحديثة كفنّ للعرض، لنرى كيف أخذ القبانى المادّة الخام لمسـرحيّته من التراث العربى وكيف وظّف هذا الاقتباس فى خدمة مسـرحه وما هى وجوه التشابه والاختلاف بين شخصية البطل فى السيرة الشعبية وفى مسرحية القبانى. وذلك من خلال المنهج الوصفى التحليلى.

هذا الاستدعاء يقع فى إطار "التداخل النصى" الذى يحدّده جيرار جينيت Gérard Genette بأنّه علاقة تواجد بين نصّين أو أكثر بمعنى أن يظهر وجود فعلى لنصّ ما فى نصّ آخر. ويرى أنّ النصّ الحالى الذى يسـمى النصّ (ب) أو النصّ الكبير (hypertexte) يلتقى بنصّ سـابق يتعلّق به وفق أشـكال مختلفة ويسّـميه النصّ (أ) أو النصّ الصغير (hypotexte) بحيـث أنّ النصّ الحالى أى النصّ (ب) لا يتّخذ كلّ أبعاده إلاّ من خلال النصّ السابق أى النصّ (أ). (Gérard Genette, 1982: 13-16)

أمّا بالنسبة إلى عنترة بن شدّاد الشاعر الجاهلى، فنعرفه من خلال مصدرَين مهمَّين، هما التاريخ والسير الشعبيّة التى جعلت شخصيّة عنترة مختلفة إلى حدّ ما عن الشخصيّة التاريخيّة، وجعلت من عنترة بطلاً كبيرًا ونسـبت إليه صفات البطل وميزاته كالشجاعة والفروسيّة والأخلاق السامية. كذلك نُسب إليه حبّه ابنة عمّه "عبلة" الذى أصبح مصدر الكثير من أعماله وتصرفاته البطوليّة.

لقد تعدّدت فى السنوات الأخيرة الدراسات التى تظهر دور التراث فى الأدب وخاصّة فى الرواية والشعر، نذكر منها على سبيل المثال دراسات سعيد يقطين، حيث يربط الإبداع السردى الجديد بماضيه أى بالتراث العربى القديم الذى يتفاعل معه، وانطلق خاصة من حضور الجنس الأدبى التراثى فى الرواية العربيّة الحديثة ومدى تأثيره فى عمليّة تأطير بنيتها الروائيّة. (محقق، ٢٠٠٦م)

أما فى المسرح، فلاستدعاء التراث مساحة كبيرة، إذ خُصّصت دراسات لهذا المجال، منها:كتاب "ألف عام وعام على المسرح العربى" لتمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، الذى تتطرّق الكاتبة فيه إلى توظيف التراث فى المسرح العربى. والكاتبة حورية محمد حمو تتحدّث عن المسرح والتراث فى الأعمال المسرحية الفنية التى سعت إلى تأصيل المسرح العربى. كما أنّ سامح مهران فى كتاب "الحداثة والتراث فى المسرح العربى" يخصّص بحثًا للتراث فى المسرح خصوصًا فيما يخصّ بالحديث عن تيّار البطولية الذى يعتمد على البطل فى التراث. والدكتور كمال الدين حسن فى كتابه "التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث" يتناول الدراسة النظرية لمفهوم التراث الشعبى والدراسة التطبيقية لتوظيف التراث فى المسرح المصرى. وفى كتاب حديث صدر سنة ٢٠١٣، تطرّق إياد كاظم الإسلامى إلى التراث الأسطورى فى المسرح العربى، فى كتابه "التناصّ الأسطورى فى المسرح" كما عالج المناهج الأسطوريّة للأدب والبحث فى المنجز النصى المسرحى. كما أنّه طبّق بحثه على نصوص مسرحيّة تناولت الأسطورة البابليّة القديمة.

أوّلاً: سيرة عنترة

لقد أصبحت شخصيّة عنترة رمزًا للبطولة والفروسيّة تناقلت أخبارها الأجيال ودخلت فى موروث الأمّة الشعبيّ حتّى كتبت عنها السيرة الشعبيّة. وتقوم سيرته على أنّه أشهر أبطال الجاهليّة وأحد شعرائها. وتشرح السيرة كيف استطاع عنترة فى زمن يقدّس العرب الجاهليّون عنصرَ الدم، أن يفتح طريقه إلى المجد، وكيف اتّكل على سيفه وبطولته، وكذلك فصاحته وشاعريّته. لذلك جاءت السيرة رواية حماسيّة من جهة وغراميّة من جهة أخرى.

وإنّ الموضوعات الأساسـّية التى نراها فى سـيرة عنترة هى الإشارات إلى زنجيّته وحبّه وتمجيد بطولته والافتخار بالحسـب والنسب. ولقد صوّرت السيرة الشعبيّة عنترة بن شـدّاد كشـخصيّة محبوبة، لأنّ ما فيها من صفات يجعل صاحبها قريبًا من القلوب. (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥؛ سليمان، ١٩٦٠م: ١٠٢-١٠٣، ١٠)

ونلاحظ أنّ حبّ عنترة لعبلة من أهمّ العناصر الموجودة فى السيرة، إذ تدور مساعى عنترة ومعاناته ومشقّاته حول الوصول إلى حبيبته والزواج منها وهو الهدف الأساسىّ بالنسـبة إليه. تُشـير السيرة إلى أنّ حبّه لها أعمى وعميق ومخلص، وهو فى الوقت نفسه عاشق حزين يتأثّر بصوت الحمائم ونسمات الريح الناعمة.

كذلك ورد فى السيرة أنّ عنترة أُخبر بأنّ عبلة تزوّجت مجبرة من شخص آخر يدعى "بسطام بن قيس بن مسعود"، فأحسّ عنترة «أنّ روحه قد انسكّت من جسده من شدّة الغرام.» (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

لكنّ البعض يعتقدون بأنّ عنترة تزوّج عبلة بعد أن زالت عنه هجنة النسب، وأصبح ابن عمّ عبلة بآصرة القرابة الوثقى، ودليل هؤلاء أنّ شِيَم عنترة وبداوته لا تقبل التغزّل بمن تزوّجت غيره. ولو كانت متزوّجة من غيره، لما تغزّل بها. (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

إضافة إلى ذلك، إنّ شـاعريّة عنترة من الميزات المهمّة التى تتمّم بطولته وفروسيّته. نرى عنترة فى السـيرة شـاعرًا من الطراز الأوّل وهو صاحب إحدى المعلّقات بالرغم من الصعوبات التى اعترضته. (راجع: موجز دائرة المعارف الإسلاميّة، ١٩٦٨م، ج ٢٤: ٧٥١٦- ٧٥١٧؛ The Encyclopedia of Islam, 1913: volume 1: p 362; The Encyclopedia of Islam, 1960: volume 1: new edition, p 518- 519.)

أمّا عن منزلة سـيرة عنترة الأدبيّة، فيَعتبرها الأدباء معرضًا زاخرًا للصور الصادقة والشـعور المخلص فى حياة العربىّ الجاهلى فى ذلك الزمن، علما أنه لا يمكن اعتبارها مصدراً تاريخيّاً لذلك العصر. ولكنها تبقى فى مقدّمة الحكايات العربيّة البطوليّة، وأطولها. (سليمان، ١٩٦٠م: ١٣١-١٣٢)

ويعتقد الكاتب "فاروق خورشـيد" أنّ شـخصيّة البطل فى سـيرة عنـترة قد مرّت بخمـس مراحل، هى: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسـيّة أو المرحلة الذاتيّة، ومرحلة

الأسطوريّة، ومرحلة الملحميّة، ومرحلة الامتداد.

وتمثّــل كلّ مرحلة من هذه المراحل نقلة هامّة فی شــخصيّة البطــل، وفی بناء قصّته. فمرحلة التكوين تتكوّن من مجموعة الأخبار التی تشكّل الامتداد الأسطوری التاريخیّ لقابليّة البطل وللبطل نفســه حتّی مولده، تليها مرحلة ولادة البطل نفســه. وفی المراحل الأخری، الفروســيّة مثلــاً، يحقّق البطل كيانه كبطل فارس وإنســان مغامر، ويرتفع إلی أعلی مراتب الفروسيّة ليصبح البطل المغامر، ويثبت تقاليد الفروسيّة العربيّة، ثمّ يصبح فی مرحلة تالية رمزًا للإنسان العربیّ فی مواقفه السياسيّة والعسكريّة من أعدائه، ثمّ يتحوّل إلی بطل قومیّ. (خورشيد، ١٩٩١م: ١٢١، ١٢٢، ١٢٥)

أمّــا المرحلة الملحميّة فتبدأ بشــیء جديد فی حياة عنترة وتظهــر الصورة الملحميّة لأعمال عنترة فی هــذه المرحلة. ومرحلة الامتداد هی مرحلة ينتهی فيها البطل وتنتهی إلی جواره الخيوط التی كانت تربط مجتمعه الخاصّ بمجتمعه العامّ. (خورشــيد، ١٩٨٠م: ١٦٣، ١٧٩)

ثانيًا: الاستعراض والاستلهام الكلّی لأسطورة عنترة فی مسرحيّة القبّانی

لقد قدّمت السير المادة الخام للرواية والدراما فی العالم العربی، كما كانت الحكايات والأقاصيص تقدّم المادّة الضرورية للكوميديا. (بوتيتسيفا، ١٩٨١م: ٧٤)

نعنی بالاســتعراض والاســتلهام الكلّی للأسطورة أن يســتدعی الكاتب الشخصيّة الأســطوريّة ويخصّص لها نصًّا بكاملــه ليخلق معادلاً تصويريًا لبعــد متكامل من أبعاد رؤيته إلی الأســطورة. (عشــری زايد، ١٩٧٨م: ٢٨٠) هذا ما فعله القبّانی إذ يخصّص مســرحيّة كاملة لعنترة وتصرّفاته البطولية الأسطوريّة. إلاّ أنّ القبّانی لم يتناول موضوع عنترة بن شــدّاد فی مسرحيّته كما تناوله الآخرون، أو كما ورد فی سيرة عنترة، إذ نری هناک فروقا بين عنترة الذی نعرفه من خلال السيرة، وعنترة فی مسرحيّة القبّانی.

ويمكــن اعتبار حياة عنترة عنــد القبّانی امتدادًا لحياة عنــترة التاريخيّة، إذ نراه فی مســرحيّة القبّــانی تزوّج من عبلــة، فی حين أنّه كان يحاول الــزواج بعبلة كما رُوی فی سيرته.

فنلاحظ وجود بعض وجوه التشابه والتباين بين شخصيّتَى عنترة عند مقارنتهما بين السيرة والمسرحيّة.

١- وجوه التشابه

ألف- الخصائص الظاهريّة

يمكن التحدّث عن وجوه التشابه عند عنترة بن شدّاد كما نعرفه فى السيرة، وبين عنترة فى مسرحيّة القبّانى، فى عدّة أقسام، منها من حيث الشكل الخارجى ومن حيث الصفات والأخلاق التى رُويت عنه أو التى نجدها فى مسرحيّة للقبّانى، وكذلك يمكن التحدّث عن المواقف التى يتّخذها عنترة أو الحالات التى ينسبها المؤلّف لعنترة مثل الفشل أو الانتصار أو ما شابه.

أمّا من حيث الشكل، كما ورد فى السيرة، وقد أشرنا إليه، فعنترة بن شدّاد كان زنجيًّا. وقد احتفظ القبّانى بهذه الخصوصيّة عند عنترة فى مسرحيّته، فنرى بعض الإشارات إلى زنجيّة عنترة.

تجدر الإشارة إلى أنّ عنترة كما ورد فى السيرة، وكما أشرنا إليه سابقًا، سُمّى بـ "الفلحاء"، أى مشقوق الشفة السفلى. لكنّنا لا نرى هذه النقطة عند عنترة فى مسرحيّة القبّانى. ولم يوظّف المؤلّف هذا الأمر فى مسرحيّته، ولا نعتقد لهذه العلامة أو غيرها من العلامات أو العيوب التى كانت فى وجهه أهمّيّة، وربّما لهذا السبب لا نرى أثرًا لهذه التفاصيل فى عنترة القبّانى.

بالنسبة إلى عمر عنترة فى مسرحيّة القبّانى، لا يوجد إشارات مباشرة له، لكن يمكن التخمين أنّه فى هذه المسرحيّة فى سنوات شبابه، فى الثلاثينيّات أو الأربعينيّات من عمره فى حدّ أقصى، وذلك من خلال بعض السياقات الواردة فى المسرحيّة، كما أنّ زوجة عنترة عبلة التى ينجذب الأمير مسعود إلى جمالها يُفترض أن تكون فى عمر غير كبير أى فى شبابها.

من جانب آخر، شخصيّة عنترة تظهر فى المسرحيّة كفارس شجاع قوىّ له مكانته المميّزة فى قبيلته، وهذه الميزات تجعلنا نشعر بأنّه فى سنين متوسّطة من عمره. (راجع:

الموسوعة العربيّة، ٢٠٠٥م، ج ١٣: ٥٨٠؛ ديوان عنترة، ١٩٩٢م، ١٠؛ كتاب عنترة بن شدّاد، ١٩٠٨م: ج ١، ٣- ٨؛ سليمان، ١٩٦٠م: ١٠٨- ١٢١؛ (قاسم، ٢٠٠٨م: ٢٠-٢٥)

ب- رمزيّة بطولة عنترة بين القديم والحديث

إنّ ميزة البطل الرئيسيّة في مسرحيّة عنترة هي أنّه بطل خارج المسرحيّة أيضًا، أي هو بطل شعبيّ في الأدب والثقافة العربيَّين، وشخصيّة تاريخيّة أدخلها القبّاني إلى مسرحيّته، وأعطاها بُعدًا بطوليًّا مضاعفًا، فأصبح عنترة البطل، الشخصيّة الرئيسيّة في المسرحيّة.

إنّ بطولة عنترة كشخصيّة أسطوريّة، رمز ظهر في التراث العربي، ولذلك أضيفت إلى سيرته التاريخية عناصر أسطورية، وكتب عنها قصص وروايات متعدّدة خلال قرون. هذه الرمزيّة يحاول القبّاني الحفاظ عليها، إذ إنّه يرى أنّ كلّ عصر يحتاج إلى عنترته، وإنّ عصر القبّاني يشبه القرون السابقة التي مضت للشعوب العربيّة، وهم بحاجة إلى شخصيّة كشخصيّة عنترة التي تُعتبر رمزًا للحرّيّة، من أجل إخراج الشعوب العربيّة من مأساتهم. لذلك يضع القبّاني عنترة مسرحيّته امتدادًا لعنترة السيرة من حيث الصفات والميزات البطوليّة. بعبارة أخرى، يستخدم القبّاني شخصيّة أسطوريّة وتراثيّة كعنترة كرمز من أجل تحميلها المعاني الجديدة المتمثّلة في ضرورة القيام بالأعمال البطوليّة لتحقّق الحرّيّة، والحفاظ على القيم.

بالنسبة إلى الصفات التي يتّصف بها عنترة في السيرة، نرى أنّه كان يتمتّع بشخصيّة محبوبة، فهو يتحلّى بالشجاعة والبطولة والجرأة ورقّة القلب ودقّة الإحساس ورحب الصدر، وعفّة النظر واللسان، وكرم وجود، وشهرته في الفروسيّة. (عنترة، ١٩٩٢م: ٥، ١٠)

وتبدو هذه الصفات المنسوبة لعنترة، عند القبّاني في مسرحيّته، فالقبّاني ينسب هذه الصفات بلسان بعض شخصيّات المسرحيّة، أو بلسان عنترة نفسه، وكذلك عن طريق أعمال عنترة وتصرّفاته.

وتقول زوجته عبلة عنه: «هو أعظم منهم شأنًا، وأرفعهم مكانًا، آكل خفارات

الجميع، وسيّد الرفيع والوضيع. مغنى عبس إذا افتقرت، ومعزّها إذا ذلّت. قاتل خالد بن محارب، وفارس المشـارق والمغارب. الليث الهصور، والأسد الغضنفر الذى قتل العوبنا وابن المنذر النعمان حيّة بطن الواد، وقادح النار بغير زناد... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

وتنصح عبلة أمّ مسـعود بقولها عن عنترة : «يجب عليك أن ترديه [مسـعود]، عن الجنـون الذى هو فيـه. وإلاّ لو علم زوجى بهذا الخبر، يجعله عـبرة لمن اعتبر. وينهب أمواله، ويهلک رجاله.» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

وتقول شخصيّة أخرى اسمها جندلة، عندما يرى زوجته الساحرة مقتولة : «وهل غير ابن شدّاد يفعل كهذه الفعال، ويتجرّأ على النساء والرجال؟» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٨)

ويقـول حارث: «... وأمّا عنترة ابن الأمَـة، فأرفع من ألف ابن حرّة مكرّمة. وقاهر الأبطـال والصناديد، ومذيب بهمّته الجلاميد. ومكرم الضيف، والضارب بالسـيف... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٤)

ولا يخاف من الحرب، ويخاطب زوجته بثقة بالنفس عند مغادرته إلى الحرب:

«غدًا يا بنت مالک تنظرينا … وسوف ترين آساد العرينا...

ولا تخشـى فإنّ حماک ليث … يميت الموت قبل الدارعينا»

(القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٢٢)

ويقـول وهـو يُحاول أن يخفّف من قيمة أعدائه: «مه أيّهـا الجبان. وإذا كانوا ألوف، وفِرَق وصفوف، فما هم وحياة أبى شـدّاد، إلاّ كالغنم السارحة فى الوهاد... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٢٧)

حتّى أنّ المسـرحيّة تنتهى فى جو الحرب واسـتعداد عنترة لقتال أعدائه وهو يطمح بتحقّق الانتصار.

كذلک شهرته فى الفروسيّة من الميزات التى يتمتّع بها عنترة التاريخىّ وعنترة القبّانى. تقول زوجته عبلة فى المسـرحيّة : «... الضارب بالسيوف الحداد، والطاعن بالرماح المـداد، ومعلّم الفرسـان الحرب والجلاد، عـروس الخيل عنترة بن شـدّاد.» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٢)

ويخاطبـه الملک قيس: «الجواب لـک يا فارس الفرسـان... .» (القبّانى، ١٩٦٣م:

٢١٧)

ونرى أنّ الملک يحترمه ويعظّم شأنه، إذ يترک له خيار الجواب إلى رسول العدوّ بقول لعنترة: «... فنحن لا يعنينا هذا الشأن، فجاوب الرسول بما ترغب أيّها المؤتمن، والذى تراه حسنًا نراه أحسن. وهذا هو جوابى أيّها المحترم، والشهم الأكرم.» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٧)

وينسب مؤلّف المسرحيّة لعنترة صفة المروءة أيضًا، عندما يقول بلسانه: «... وأنا أقسم... بنخوتى العبسيّة، ومروءتى العدنانيّة. لا بدّ أن أقتل ابن مصاد، ولو عصمته منّى السموات الشداد... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٠) وهذا ما نراه فى سيرة عنترة أيضًا، أى الافتخار بالنسب الذى هو عنصر مهمّ وأساسىّ نجده فى السيرة.

يحاول القبّانى استلهام التراث ليتطرّق إلى الوضع الراهن لمجتمعه الذى يحتاج إلى بطولة كبطولة عنترة؛ «التراث القديم بأفكاره وتصوّراته ومُثُله موجّهًا لسلوک الجماهير فى حياتها اليومية.» (حنفى، ١٩٨٠م: ١٢)

إنّ البطولة، وإن كانت تختلف مظاهرها بين القديم والحديث، إلاّ أنّها تبقى رمزا ويعتمد عليه القبّانى فى عصره، ويستدعى البطل الدرامى كتعبير فنّى عن الفرد الذى يبقى وسط دوّامة الصراعات مع القوى المحيطة به. بمعنى آخر، يستفيد الكاتب من البطل الملحمى الذى يتمتّع بإمكانيّات خارقة، من أجل التعبير عمّا يعيش من الظروف فى المجتمع الذى كان يقع تحت سيطرة العثمانيين، وقد يشعر بأنّ هذا المجتمع يحتاج لإنقاذه إلى بطل كعنترة.

وهذا اللجوء إلى السير الشعبية من أجل الأهداف السياسية والاجتماعية، وُجد منذ القديم عند الرواة الذين كان لا بدّ لهم أن يمسّوا من المشاكل ما يُرضى المتلقّين أو الجماهير ويتجاوب مع مشاعرهم. أى كان الرواة يعتمدون على السير الشعبية فى تغليف الاتّجاهات السياسية. (خورشيد، ١٩٨٠م: ١٩٣- ١٩٤)

والشخصيات التى وردت فى سيرة عنترة وفى مسرحية القبانى، تعطى من دون شکّ زخمًا لقضايا العرب فى تلک الفترة.

٢- وجوه التباين

الف- تباين بين السيرة والمسرحيّة من منشأ أخلاقی

أجری القبّانی تعديلات علی ما رُوی عن عنترة بالنسبة إلی بعض خصوصيّاته، وفقًا لنظرة أخلاقيّة. من أبرز هذه الخصوصيّات أنّ عنترة فی السيرة عاشق أعزب وعنترة فی مسرحيّة القبّانی زوج.

تذكر سيرة عنترة بأنّه أحبّ ابنة عمّه عبلة بنت مالک بن قراد العبسیّ، ويُقال إنّ عمّه وعده بها، ولكنّه لم يف بوعده، وإنّما كان يتنقّل بها فی قبائل العرب ليبعدها عنه. (عنترة، ١٩٩٢م: ٨) وإن تكن القصّة زوّجت عنترة بعبلة، فليس فی شعر عنترة ما يدلّ علی صحّة ذلک. بل هناک إشارة فی شعره إلی أنّها تزوّجت غيره. وهو فی قصيدته اللاميّة التی مطلعها "عجبت عبيلة من فتی متبذّل" يخاطب عبلة ويقول:

«فلَربّ أبلجَ مثل بعلکِ بادنٍ ضخمٍ علی ظهر الجواد مُهيّلِ
غادرتُه متعفّرًا أوصاله، والقومُ بين مُجرَّحٍ ومجدَّلِ»

(عنترة، ١٩٩٢م: ٦٠)

ويقول فی معلّقته:

«حلّت بأرض الزائرين فأصبحتْ عَسِرًا علیَّ طِلابُکِ ابنةَ مخرمِ»

(عنترة، ١٩٩٢م: ١٦)

عنترة بن شدّاد فی مسرحيّة القبّانی زوج غيور علی زوجته، يحاول أن يحميها من الرجال، إن كانت هذه الغيرة نتيجة حبّه الكبير لعبلة أو مجرّد خُلق رجولیّ وعربیّ.

وإنّ عنترة يقتل الرجال فی هذه المسرحيّة من أجل حماية زوجته، بينما فی سيرته التاريخيّة، كان يقتلهم من أجل الحصول إلی أمنيته وهی الزواج بعلبة أو من أجل منع الآخرين من الزواج بها، كما هی الحال عندما قتل "مسحل بن طراق الكندی" الذی أراد أن يتزوّج بعبلة مستهينًا بشأن عنترة. (الموسوعة العربيّة، ٢٠٠٥م، ج ١٣: ٥٨٠)

ويتبيّن لنا أنّ بطولة عنترة فی سيرته أبرز من بطولته فی مسرحيّة القبّانی. لأنّ كونه عاشقًا فی السيرة يزيد من دراميّة أفعاله، فی حين أنّ كونه زوجًا فی المسرحيّة، يجعل أفعاله وتصرّفاته فی حماية زوجته أقرب إلی الطبيعة من الدراما.

رغم ذلک، لا شـک أنّ القبّانی أراد من عنترة الزوج أن یکون بطلاً فی المسـرحیّة. ربّما السـبب فی ذلک أنّ القبّانی وهو یعتبر الغیرة علی الزوجة، أو حمایتها من الرجال الآخرین أهمّ وأقرب إلی الأخلاق والشـیم الإسـلامیّة، من أن یکون محبًّا لفتاة ویقتل الآخرین من أجلها.

ویبدو أنّ القبّانی لا یستحبّ حبّ عنترة لعبلة کما ورد فی السیرة، وکذلک یقبّح حبّ مسـعود لعبلة کونها امرأة متزوّجة. ولذلک یجعل من عنترة بطلاً یمنع الرجل الغریب من الوصول إلی هدفه المشؤوم.

ویظهر أنّ القبّانی حاول مراعاة مجتمعه المسلم، فکونه شیخًا وملتزمًا دینیًّا وأخلاقیًّا، لا یـری مـن الجائز أن یحبّ عنترة فتـاة ویقوم بکلّ تلک الأعمـال البطولیّة من أجل الوصول إلی حبیبته.

ب- البطولة الکلامیّة مقابل البطولیة الدرامیّة

تتمتّع "الحرکة" فی المسرح بأهمّیّة کبیرة، حیث أنّه یمکن أن یستغنی العرض المسرحی عن الکلام، لکنّه لا یمکن أن یستغنی عن الحرکة مهما تقلّص دورها فی العرض. (إلیاس، ٢٠٠٦م: ١٦٩) هذا یعنی أنّ درامیّة المسرح تکمن فی الحرکة. من هذا المنطلق، إذا نظرنا إلی نصّ "عنتر بن شـدّاد" المسرحی للقبانی، نری أنّ الکاتب رکّز علی الکلام أکثر من الحرکة. وهذا ما یجعل النصّ ضعیفًا من الناحیة الدرامیة ومن الحرکة.

وفی مقابـل التصرّفات البطولیّة والأعمال الدرامیّـة العملیة التی یقوم بها عنترة فی السیرة، یحاول القبّانی أن یُظهر بطولة عنترة من خلال الکلام أکثر من العمل، إذ لا نری مشـاهد کثیرة تظهر فیها بطولة عنترة من خلال أعماله وتصرّفاته، بل یَکثر الکلام عن أنّه بطل وشـجاع وقویّ، وکما ذکرنا، یرد الکلام علی لسـان عدّة شخصیّات. فاقتصار البطولة علی الکلام لا یظهر بطولة شـخصیّة المسـرحیّة بشـکل کافٍ، خاصّة أنّ المیزة الأساسیّة فی العمل المسرحیّ هی الحرکة. وهذا یعنی أنّنا نواجه العکس فی هذه القضیّة، أی أنّ سیرة عنترة تتمتّع بدرامیّة أکبر من مسرحیّة القبانی. والقبّانی فی مسرحیّتة یقترب من المسـرح االملحمی، کما سمّاه برتولد برشـت بمعنی قصیدة سردیة طویلة تتحدّث عن

البطولة. وبذلک أبعد مسرحيّته من صفة الدرامى الذى يعنى ما يتضمّن الإثارة والخطر. (انظر: إلياس، ٢٠٠٦م: ٢٠٧- ٢٠٨)

نذكر على سبيل المثال المشهد الأوّل من الفصل الثانى الذى نرى فيه أنّ عنترة يُصاب بسحر الساحرة، ومقرى الوحش هو الذى يُنقذه. هذا المشهد يقلّل من بطولة عنترة التى يروّج لها القبّانى من خلال كلام الشخصيّات. حتّى إنّ عنترة لا ينقذ زوجته من سحر الساحرة، بل مقرى الوحش هو الذى يقوم بذلک من خلال حجاب جلبه معه. ويعترف عنترة بذلک أيضًا من خلال قوله لزوجته: «اعلمى يا ابنة الكرام، إنّ نجاتک كانت على يد فارس الشام. لأنّنى أنا أيضًا سحرت، وفى شرک المكائد وقعت. وقد نجانى فارس الشام كما نجاک، وخلّصنى من أسرى كما خلّصک من بلاک... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٠٧)

حتّى عندما يقتل عنترة أعداءه، منهم مسعود وموفده، لا تظهر بطولته كما يجب. قتل عنترة موفد مسعود "جندلة" فى حضور الملک قيس، لكنّنا لا نعتبر قتله موقفًا بطوليًّا من قِبل عنترة، لأنّه يقتله على أرضه، وليس فى ساحة الحرب، يقتله فى حضور أعوانه وأنصاره، لكنّ جندلة لم يكن يرافقه إلاّ عدد قليل من المرافقين. كذلک يقتله بحضور الملک الذى يدعمه ويسمح له بأن يتّخذ الموقف الذى يريده.

كذلک يختصر قتل مسعود على يد عنترة على أنّه يدخل إلى رفاقه حاملاً رمحًا عليه رأس مسعود. لا يُظهر لنا المؤلّف كيف حاربه عنترة وكيف قتله، ولذلک يختفى الموقف البطولىّ من قتل أهمّ شخصيّة خصم لعنترة.

خلاصة الكلام أنّ بطولة عنترة تظهر فى المسرحيّة من خلال السرد والوصف أكثر من العمل، فى حال أنّ المسرحيّة تستلزم الحدث والفعل أكثر من الكلام، والأحداث هى التى يجب أن تسرد، وعلى الكاتب المسرحىّ أن يقلّل قدر الإمكان من الكلام ويزيد من الأفعال، لأنّ هذه النقطة من الميزات الأساسيّة التى تميّز المسرحيّة عن الرواية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ القبّانى يستعمل الحوار لإظهار بطولة عنترة من خلال شخصيّات المسرحيّة أو كلام عنترة نفسه، وذلک فى معظم الأحيان، إذ نرى فى موقفين فقط يستعمل فيها عنترة، المونولوغ للتحدّث عن شجاعته. عندما قال بعد أن قتل موفد

مسعود: «أنا عنتر بن شدّاد، أنا قاهر الأبطال والآساد. أنا مشبع الوحش من لحوم الأعداء... .» (القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٧)

وكذلك بدأ ينشد:

"أنا الشجاع الذى تعنو السباع له طوعًا وترهب منّى سطوى البطل"

(القبّانى، ١٩٦٣م: ٢١٨)

وهناك موضوع آخر فيما بين سيرة عنترة ومسرحيّة القبّانى، وهو أنّ عنترة كان ينتصر فى الحروب التى شنّها ضدّ أعدائه، وكذلك نراه منتصرًا فى الحروب فى مسرحيّة القبّانى، واستطاع أن يقتل مسعود الذى أحبّ زوجة عنترة، وعاد من الحرب وهو يحمل رأس مسعود على الرمح. ويتمتّع هذا المشهد بعنصر دراميّ إلى حدّ ما، يحاول عنترة أن يُبرز هذا العنصر من خلال كلامه المنظوم، ويقول:

«جئنا بالفوز المعالى والعزّ والأفضال

مسعود ولى إلى نار الشقا والبلا»

(القبّانى، ١٩٦٣م: ٢٢٦)

لكنّ هذه المشاهد الدراميّة البطوليّة قليلة فى المسرحيّة، بالرغم من كثرتها فى سيرة عنترة. ولا يجب أن ننسى أنّ السيرة تكوّنت فى فترات من السنين، ومن الممكن أن يضيف الناس أو الرواة إلى السيرة بعض الروايات عن حياة عنترة البطوليّة. ولا يمكن لمسرحيّة واحدة أن تتناول كلّ هذه المشاهد. لذلك لا يُتوقّع من المسرحيّة أن تشمل مشاهد عديدة من بطولة الشخصيّة، لكنّ القبّانى تجاهل أحيانًا إضافة العنصر الدرامىّ إلى المشاهد الموجودة فى المسرحيّة المكوّنة من أربعة مشاهد.

لا يستخدم القبّانى أشعار عنترة فى المسرحيّة، بل يكتب أشعارًا تتناسب والظروف المسرحيّة. أمّا اللغة المستعملة فى المسرحيّة، فهى اللغة العربيّة الفصحى التى تقترب من زمن القبّانى. واللغة الحواريّة وبخاصّة الكلام المنظوم، قريبة من اللغة العربيّة القديمة.

وإنّ أسلوب الحوار فى المسرحيّة يفوق الأسلوب الخطابى، وهذا الأسلوب الخطابىّ نراه عندما ترتجز إحدى شخصيّات المسرحيّة، لكنّ الخطاب، متداخل مع الحوار إلى حدّ كبير، إذ يُعتقَد أنّ الخطاب والحوار يندمجان أحيانًا.

النتيجة

استخدم القبّانى شخصيّة عنترة بن شدّاد كمادّة تراثية فى مسرحيّته، وقد زوّد الحقل الدلالى لهذه الشخصية بمعان جديدة ساهمت فى نموّها كرمز شعبى وقومى ووطنى. ويتناغم هذا التكوين الأدبى الجديد مع الواقع الاجتماعى الذى يعيشه المؤلف، فبدا تعظيمه لشخصيّة عنترة ولبطولته ولشهامته ولرفضه للذلّ متناسقًا مع الفترة التى عاش فيها، ومع ظروفها الاجتماعيّة، إذ كان مجتمعه العائش تحت سلطة الحكم العثمانى، بحاجة للتذكير بشخصيّة بطل شجاع ذى أخلاق حميدة ويتمتّع بفتوّة بارزة.

وتظهر لنا مسرحيةُ القبّانى أنّ عنترة البطل / الرمز ما زال حيا فى الثقافة الشعبية العربية وما زال موضع اهتمام العرب. فهم يرون فيه دائما شخصيّة العبد الذى صارع ليحقّق ذاته وليتمتّع بالمساواة، وليُثبت أن قيمة الانسان ليست فى لون بشرته أو فى أصله وإنما فى القيم الأخلاقية التى يلتزم بها.

كما أنّ القبّانى أحدث تعديلات فيما يتعلّق بشخصيّة عنترة من الناحية الأخلاقيّة، إذ إنّ سبب التعديل فيها وجعله زوجًا لعبلة وليس شابًّا أعزب وعاشقًا لها، يعود ربّما إلى إعطاء الغيرة أهمّيّة أكبر من مجرّد الحبّ. وفى الأخير، إن العمل الأدبى ليس نقلا للتراث ولا تكرارًا له وإنما هو فى إحياء التراث وفى إعطائه بعدًا جماليًا جديدًا وهذا ما يمكن أن نلمسه فى مسرحية القبانى. فقد ساهم بدوره وإلى حد بعيد فى استمرارية البعد الاسطورى لهذه الشخصية.

إضافة إلى ذلك، اختيار القبّانى نوعًا أدبيًّا جديدًا وهو المسرحية بدلاً من الأنواع التقليدية الأخرى مثل الشعر أو القصّة، يمثّل التجديد فى فكره وفى طريقة تعبيره عن قضايا مجتمعه، ويتماشى هذا الاختيار مع الفكر التجديدى السائد فى عصره، الذى أدّى إلى دخول أنواع أدبية جديدة مثل المسرح إلى المشرق وتحديدًا البلدان العربيّة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربيّة

أبوشنب، عادل. ١٩٧٨م. بواكير التأليف المسرحىّ فى سورية. لا طبعة. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

إلياس، ماری. قصّاب حسن. حنان. ٢٠٠٦م. المعجم المسرحیّ. الطبعة الثانية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
الأهرام. ٣ أكتوبر ١٨٨٤. العدد ٢٠٤٩؛ (يناير ١٨٨٥). العدد ٢١١٣؛ (١٩ أبريل ١٨٨٥). العدد ٢١٨٥.
بلبل، فرحان. ١٩٩٧م. المسرح السوریّ فی مائة عام ١٨٤٧- ١٩٤٦. لا طبعة. دمشق: المعهد العالی للفنون المسرحيّة.
بوتيتسيڤا، تمارا ألكساندروڤنا. ١٩٨١م. ألف عام وعام علی المسرح العربیّ. ترجمة: توفيق المؤذن. الطبعة الأولی. بيروت: دار الفارابی.
الجابری، محمّد عابد. ١٩٩١م. التراث والحداثة. لا طبعة. الدار البيضاء: المركز الثقافی العربی.
حسن، كمال الدين. ١٩٩٣م. التراث الشعبی فی المسرح المصری الحديث. تقديم مختار السويفی. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
حنفی، حسن. ١٩٨٠م. التراث والتجديد. الطبعة الأولی. القاهرة: المركز العربی للبحث والنشر.
حمو، حورية محمد. ١٩٩٩م. تأصيل المسرح العربی بين التنظير والتطبيق فی سورية ومصر. لا طبعة. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
خورشيد، فاروق. ١٩٩١م. الجذور الشعبيّة للمسرح العربیّ. لا طبعة. القاهرة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.
خورشيد، فاروق. ذهنی. محمود. ١٩٨٠م. فنّ كتابة السيرة الشعبيّة؛ دراسة فنّيّة نقديّة للسيرة الشعبيّة عنترة بن شدّاد. الطبعة الثانية. بيروت. منشورات اقرأ.
سليمان، موسی. ١٩٦٠م. الأدب القصصیّ عند العرب. الطبعة الثالثة. بيروت. دار الكتاب اللبنانیّ للطباعة والنشر.
سمّاط، مريم. ٦ سبتمبر ١٩١٥م. "مذكّرات ممثّلة". جريدة الأهرام. المقال السادس. العدد ١١٤٧٨؛ ٢٤سبتمبر ١٩١٥م. العدد ١١٤٣٥.
عشری زايد، علی. ١٩٧٨م. استدعاء الشخصيّات التراثيّة فی الشعر العربی المعاصر. طرابلس: الشركة العامّة للنشر والتوزيع والإعلان.
عنترة. ١٩٩٢م. ديوان عنترة. الطبعة الثانية. بيروت: دار صادر- دار بيروت.
عنترة. ١٩٠٨م. كتاب عنترة بن شدّاد السيرةم. الجزء الأوّل. لا ط. بيروت: المطبعة الأدبيّة.
قاسم، جميل. "سيرة عنترة بن شدّاد إلياذة العرب". مجلة العربیّ. العدد ٥٩٠. كانون الثانی ٢٠٠٨. صص ٢٠- ٢٥.
القبّانی، أحمد أبو خليل. ١٩٦٣م. المسرح العربی. دراسات ونصوص. إعداد محمّد يوسف نجم. بيروت: دار الثقافة.

كاظم الإسلامي، إياد. ٢٠١٣م. التناصّ الأسطوري في المسرح. الطبعة الأولى. الأردن- العراق: دار الرضوان. دار الصادق.

الكيلاني، إبراهيم. مجلّة المعلّم العربيّ السوريّة. العدد الأوّل. يناير ١٩٤٨.

المالح، وصفي. ١٩٨٤م. تاريخ المسرح السوريّ ومذكّراتي. الطبعة الأولى. دمشق: دار الفكر.

محقّق، نورالدين. ٢٠٠٦م. "المشروع النقدي عند د. سعيد يقطين". مجلّة دروب. ٢١ ديسمبر.

مهران، سامح. "الحداثة والتراث في المسرح العربي". دراسات في المسرح المعاصر. القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

موجز دائرة المعارف الإسلاميّة. ١٩٩٨م. ج ٢٤. الطبعة الأولى. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكريّ.

الموسوعة العربيّة. ٢٠٠٥م. ج ١٣. الطبعة الأولى. دمشق: هيئة الموسوعة العربيّة.

نجم، محمّد يوسف. ١٩٨٠م. المسرحيّة في الأدب العربيّ الحديث ١٨٤٧- ١٩١٤. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الثقافة.

نورالدين، صدوق. ١٩٨٥م. إشكاليّة الخطاب الروائي العربي. لا طبعة. الدار البيضاء. المغرب: منشورات أوراق.

المصادر والمراجع الأجنبية:

- Badawi, Muhammad Mustafa, (1988), Early Arabic Drama, First published, Cambridge, Cambridge university press.

- Dictionnaire Encylopédique, Quillet, Hem, LIS, Libairie AristidQuillet, Paris, 1979, مادّة Nq-pos.

- Genette, Gérard, Palimpsestes, (1982), Paris, Edition seuil.

- The Encyclopedia of Islam, (1913), Volume 1, London, Brill LTD Publishers and printers.

- The Encyclopedia of Islam, (1960), Volume 1, New edition, London, Leiden, E.J.Brill.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ٩٦ ـ ٧١

دراسة الدوالّ القصصية في سامنامه (رسالة سام)

زهراء دري (الكاتبة المسؤولة)*
بريسا إيماني كورادل**

الملخص

تعتبر دراسة الأعمال الملحمية – البطولية الشعرية الفارسية المتأثرة بالشاهنامة والتقاليد الروائية، من المجالات التي يمكننا أن نخضعها للتحليل معتمدين على وجهات نظر مختلفة. تعرف "سامنامه" بأنها آخر الملاحم الوطنية للأدب الفارسي، ومن المعروف أنها نظمت في أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الهجريين – ذلك إن قبلنا أنها من أعمال خواجوى كرماني – وهي تنتمي إلى مجموعة هذه الأعمال التي تقترب من الشاهنامة بتأثرها بالتقاليد الملحمية من جهة، ومن جهة أخرى فهي تتضمن عنصري العشق والبطل الذي ينجو من الموت بحيل مختلفة ليصل إلى حبيبته، مما يجعل من هذا العمل الأدبي رواية بطولية. سنحاول في هذا البحث تحديد وتحليل الدوالّ القصصية في هذا العمل الأدبي لمقارنته مع الأعمال القصصية والروائية الأخرى، حتى تتبين منزلته في تطور الأنواع الأدبية للغة الفارسية بشكل أفضل. ونلاحظ في هذا العمل أن الدوال الخيالية و الدوال الملحمية وقصص الفتوات والدوال الغرامية ودوالّ الكرامة من أشهر الدوال الموجودة في هذا العمل الأدبي حيث سنتطرق إليها في هذا البحث. وتتمثل المؤشرات الرئيسة لاختيار الدوال ودراستها في هذا العمل الأدبي بعاملي التكرار والتحفيز، حيث قمنا بتقديم جدول النتائج كمعيار مناسب لمقارنة هذا العمل بسائر القصائد الملحمية أو الغرامية في الأدب الفارسي.

المفردات الدليلية: الدوالّ، سامنامه، الرومانسية، الأنماط القديمة، الرؤى، العفريت.

*. أستاذة مساعدة في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
Zahra.dorri@kiau.ac.ir
**. خريجة قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٤/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/١٠/٥ش

المقدمة

تختلف الأنــواع الأدبية التي طرحها قدمــاء الغرب بكافة مبادئهــا وقواعدها عن الأنــواع الأدبية الموجودة في إيران. لكن هذا الأســلوب في اســتعراض المحتوى، أتاح المجــال أمام تصنيف الأعمال الأدبية إلى ملحميــة وغنائية وهجائية وروائية وتعليمية وغيرها. يرى أغلب الباحثين أن الأدب الملحمي يمثل القيم الإنســانية الأصيلة القديمة لقوم أو بلاد، حيث يقول لامارتين : «الشعر الملحمي شعر الشعوب أثناء طفولتها، وهي تمزج التاريخ بالأســاطير والخيال بالحقيقة والشاعر مؤرخ الشعب.» (شميسا، ٢٠٠٢م: ٦٣) يعتمد هذا النوع الأدبي على الرواية الشــفهية ويعتبر ديفيد ســان أن هذا التقليد الشــفهي هو الشكل الوحيد لتناقل واستمرار الأساطير والملاحم (ديفيد سان، ١٩٩٩م: ٦٧-٦٨)، ونظراً لهذا الســبب ولأســباب اجتماعية وثقافية أخــرى، فقد خضع النوع الأدبي الملحمي للتغير كما هو الحال بالنســبة لســائر الأنوع الأدبية؛ فعلى سبيل المثال تختلــف ملاحم "الإلياذة" و "الأوذيســة" لهوميروس عن الملاحم الــتي كتبت فيما بعد. ويمكننــا أن ندرس هــذه التغيرات من جانــب المحتوى والبنية بشــكل جيد في الأدب الفارســي، كما هو الأمر بالنسبة للملاحم العامية التي تختلف أكثر من غيرها عن سائر أنــواع الملاحم، ويعود أغلبهــا إلى العهد الصفوي وما بعده ونلاحــظ فيها تراجعا عن مبادئ اللغة وضعفها الشــعري. (اميدســالار، ٢٠٠٢م: ٤٥٩-٤٣٨) ونلاحظ في أعمال (بانوكشسبنامه وشهريارنامه وجهانكيرنامه) وجود أنواع من الدوال التي يمكن مقارنتها بالشــاهنامة أكثر من غيرها، وهذا من المؤشــرات التي تدل على تحول الأنواع الأدبية، هــذا التحــول الذي لا يتوقف على الإطــلاق إذ لا يفنى أي نوع مــن الأنواع الأدبية (Genre) بل يتخذ شكلاً آخر ويظهر ضمن إطار جديد.

يعتقد الدكتور صفا أن "ســامنامه" من الأعمال الأدبية الملحمية الغرامية لخواجوي كرماني الذي نظمها في أواخر القرن الســابع وأوائــل الثامن الهجريين، (صفا، ٢٠٠٠م: ٣٣٥)، لكن هذا الكلام موضع شــك الباحثين نظراً للضعف اللفظي والمعنوي والبنيوي ووجود أبيات غير صحيحة وعيوب فيها. (رستكار فسايي، ٢٠٠١م: ٣٩) يقول الأستاذ ســركاراتي في هذا الشــأن: «لا تعود مواد هذه الملحمة الأدبية إلى الأساطير الأصيلة

والقديمــة المرتبطة بالملاحم الوطنية الإيرانيــة، بل إنها عبارة عن مجموعة من الروايات العامية الشــفهية التی كانت مبعثرة، ثم خضعت للتنظيم علی يد الشــاعر.» (سركاراتی، ١٩٩١م: ٢٣) إن وجهة النظر التی قدمها الدكتور محمد زاده بدراسة مقارنة بين سامنامه و "هماوهمايون" لخواجو، تری أن ســامنامه لا علاقة لها بخواجو. (محمدزاده وروياني، ٢٠٠٧م: ١٦٤-١٦٣) ومــع ذلــک وكما يتبين من الاســم وأوجه التشــابه الكثيرة مع الشــاهنامة، فهی آخر ما تبقی من القصائد الوطنية الملحمية. تدور قصص هذا الكتاب حول حب ســام ابن نريمان، جد رســتم، لبريدخت ابنة ملک الصين. غادر ســام دياره بحثــاً عن حبيبتــه متجهاً إلی الصين، وواجه فی طريقه أحداثــاً وكائنات مثل العفاريت والحوری والتنين وغيرها. تحمل سام كافة المشقات والمتاعب ليصل أخيراً إلی حبيبته. إن البنية العامة لهذا العمل الأدبی تجعله عملاً رومانسياً بطولياً مقابل الأعمال الرومانسية الغرامية مثل "ويس ورامين".

أما فی مجال النوع الأدبی الرومانسی فإن غيليان يعتقد أن الرومانسيين يخرجون من إطار الملحمة والتمثيل (رک بير، ٢٠٠٧م: ٢٥)، كما أن بورا فی كتاب "الشــعر البطولی" الذی يدور حول الشــعر البطولی للأقوام والشــعوب، يتابع موضوع تحول الملاحم إلی الرومانسية، التحول الذی يؤكد عليه خالقی مطلق، لكنه فی باب زمن التحول يعتبره أمراً نسبياً يختلف باختلاف المجتمع. (خالقی مطلق، ٢٠٠٧م:١٨١) ومن ناحية أخری فقد تم تأســيس هيكل الرومانسية علی المغامرة استناداً إلی قصص العمليات البطولية والحب والجانب الأكثر متعة من رواية القصص وبعبارة أخری يهتم الكاتب بالوظيفة (action)، أكثر من الشــخصيات. يبحث البطل الرومانسی عادة عن حبيبته وهی ابنة ملک جميلة، أو يفتــش عن الكنز أو كأس المســيح كما هو الأمــر فی الأدب الأوروبی والذی يعتبر بديلاللحبيبــة، ويواجه فی طريقه الكثير من الأحداث والكائنات الغريبة، وبعد اجتيازه لكافــة العوائق يصل إلی هدفه ومبتغاه. ونلاحظ فی ســامنامه تواجد العناصر الملحمية ودمجها بعناصر الحب بشكل جيد. تختلف سامنامه عن الشاهنامة باحتوائها علی الكثير من القصص المتداخلة التی تتمتع بجذور بطولية وأسطورية تمنحها بنية و دوالّ قديمة.

تقوم فرضية البحث علی أن سامنامه تنتمی إلی مجموعة الأدب الرومانسی البطولی

مـن حيث النوع الأدبي وقد دونت في فترة ازدهار تأليف كتب العجائب والغرائب؛ وبما أن العنصر الأساس في الأعمال الرومانسـية هو البنية، فإن دراسـة الدوال القصصية لهذا العمل الأدبي تتيـح لنا تحليله وذلك لأجل مقارنته بالأعمال الملحمية الأخرى في هذا المجال، مما سـيمكننا من الحكم على صحة نسبته إلى خواجوى كرماني أو عدمها والمسار العام لتطور هذا النوع الأدبي.

سـنحاول في بحثنا هذا تبيين الدوال القصصية الأكثر شـيوعاً ومقارنتها عبر تعيين الدوال القصصية من خلال رسم بياني.

سوابق البحث وأسلوبه

بما أن تجميع الحالات المتشـابهة بين الثقافات والظـروف الخارجية المتنوعة يقوى إدراكنـا وبصيرتنـا الأدبية حول عمليـة إيجاد القيـم الجمالية وتعريفهـا؛ فإن تعيين الموتيفات والدوال ودراسـتها أمر ضروري لإثبات عمومية الدوال والموتيفات المعينة. النموذج البارز الأول للدراسـات التي أجريت في هذا المجـال، "ثقافة الدوال الأدبية الشـعبية – Motif- Index of Folk Literature" والتي دونها ستيت تامسون في ستة مجلـدات، أما إليزابيث فرنزيل الألمانية فقد أفسـحت المجال أمـام الباحثين الآخرين بتأليـف كتابي "دوال الأدب العالمـي"، (Stoffe der Weltliteratur) و"موتيف الأدب العالمـي" (Motive der Weltliteratur). أما العمـل الآخر في هذا المجال فهو كتاب إدوارد سـتن بعنوان "أصوات خيبة أمل" حيث تطرق فيه إلى أربعة موتيفات في الأدب الأمريكي.

كمـا قدم ديان أوتـين في كتاب "رحلات سماويـة" (Heavenly Journeys) بعض وجهات النظر حول هذه النظرية واعتبر المفاهيم والظواهر الدينية من الموتيفات؛ أما في إيران فهناك بعض المقالات مثل: "المضمون، دالة غالبة ورمز" لأحمد سميعي كيلاني[١] التي طرح فيها بحوثاً مفيدة، لكنه تطرق إلى هذه النظرية بشـكل كلي و مقالة الدكتور محمّد بارسانسـب بعنوان «الدالة: التعاريف، الأنواع، الوظائـف و.. إلخ» ومقالة محمد تقوى

١. انظر: مقالة "المضمون، دالة غالبة ورمز"، أحمد سميعي كيلاني، مجلة فرهنكسـتان، الدورة ٩، العدد ٢، صيف ٢٠٠٧م.

وإلهـام دهقان بعنوان «ما هو الموتيف، وكيف يتشـكل؟» وسـوف نعتمد عليها في هذا البحث. كما تطرقتبروين سلاجقه في مقالها «وظيفة الموتيف في القصة» إلى هذا الموضوع . ورغـم تقديم العديد من التعاريف للدالة في الكتب المختلفة، لكن قلما تم التطرق إليها بشـكل متخصص.إن البحوث التي أجريت حول سامنامه، تطرقت إلى مقارنتها بكتاب "هماى و همايون" لخواجوى كرماني. كماحاول بعض الباحثين أن يسـتندوا إلى أوجه الشبه الكثيرة بين هذين الكتابين، ليثبتوا أن سامنامه من تأليف خواجوى كرماني، حيث اعتبر سـعيد نفيسي للمرة الأولى في إيران أن سـامنامه من أعمال خواجوى كرماني، وقـام البعض بتأليف مقالات حول هذا العمل من بعده ومنها: مقالة هدايت نيّرسـينا و رسـتكار فسايي حول نسبةسـامنامه إلى خواجوى كرماني و مقالة فرنكيس برويزى والـتي تطرقت إلى دراسـة اللغة وبعض القواعد النحوية في سـامنامه. ويعتبر الدكتور وحيد روياني مصحح هذا العمل أنه من أعمال القرن العاشر على الأقل ويرفض نسبته إلى خواجوى كرماني (محمـدزاده- روياني، ٢٠٠٧م: ١٦٤-١٦٣) وفي مقالة أخرى له قام بدراسة «التأثير والتأثر بين الشاهنامة وسامنامه».(روياني، ١٣٩٠: ١٣٧).

تحاول هذه العجالة بيان بنية الدوال القصصية في سـامنامه في أربعة أقسام: الدوال الخيالية و الدوال الملحمية –وقصص الفتواتو الدوال الغرامية ودوال الكرامة أما منهج البحث فهو يرتكزعلى دراسـة الحالة والنوعيات لبيان القيم والخصائص التي يتميز بها هذا العمل، كما تم عرض النتائج على شكل وصفي – تحليلي باستخدام الرسوم البيانية.

لمحة عن الدوال

الموتيـف (Motif/Motive) أو الدالة، موقف أو حـدث قصصي أو فكرة أو صورة نمطيـة أو عبـارة لغويـة أو نمط معين من الشـخصية مما نجده ماثلاً و متكرراً في شـتى الأعمال الأدبية والحكايات الشـعبية و الأساطير ووظيفته أن يثير حالة قد تؤدي إلى التعرف والكشـف أو يكون شاهدا ورمزاً على وضع معين. في النظرية البنيوية لبوريس توماشفسـكي[٢]، يرتبط الموتيف بالرواية. يعتبر توماشفسكي أن الموتيف هو دالة أصغر وحـدة قصصية (دالة جملة أو مفهوم روائي) على المسـتوى النحوي، ويعتقد أن الفكرة

الــتى تعبر الدالة عنها، فكرة توحد المواد اللفظيــة للعمل الأدبى. وبتعبير آخر، فإن كل عمل أدبى من الممكن أن يتضمن دالة واحدة وفى الوقت نفســه قد يكون لكل جزء منه دالة مســتقلة. إذا حللنا العمل القصصى على هذا الأساس، فسوف نصل إلى أجزاء لا تتجزأ مثل: "ســوف يأتى بعد الظهر"، "ســوف تقتل المرأة الكهلة"، "سيموت البطل"، "لم تستلم الرسالة" وغيرها من العناصر التى تشكل الأجزاء الكلية للعمل. وفى الواقع، إن لكل جملة من الرواية موتيفها الخاص. (مك كويلان، ٢٠٠٥م: ٦٨-٦٧ نقلاً عن تقوى، دهقان، ٢٠٠٩م: ٢٢)

وقدم فلكى فى تمهيد لكتاب رواية القصة، تعريفاً للدالة يستند إلى النظرة السائدة فى الأدب الروائــى: «... فى نظرية كتابة القصة، Motive لايعنى الحافز، بل يعنى الدالة أو الموتيف، الصورة والشكل المحدد فى قصة معينة؛ أى الدور الأساسى او الداخلى لمختلف عناصر القصة، مثل موتيف المقلمة فى رواية البومة العمياء (بوف كور) أو الموســيقى فى قصة مسخ.» (فلكى، ٢٠٠٣م: ٩)

ويبــدو أن كافة الأدوات والعناصر التى تؤدى إلى ترابط العمل الأدبى وســير فكر الكاتب بمبدأ النوع الأدبى وأساسه وقدمه، جزء من دوال ذلك الأثر والتى تتمتع ببروز خاص حســب النوع الأدبى إثــر التكرار. وهذا هو العامل الــذى يجعل الدالة عنصراً نموذجياً. الــدوال عناصر تعود إلى أقدم العصور، متجذرة فى العادات والتقاليد وطريقة تفكير أصحاب الأعمال الأدبية والشعوب.

يعتقــد يونغ أن النماذج العليا القديمة موجودة فى اللاوعى وهى تؤثر على ســلوك الإنسان، وقد تم توارثها من جيل إلى جيل فى تحول اللاوعى الإنسانى. (يونغ، ٢٠٠٤م: ١٠٤) ورغــم أن مفهــوم النماذج العليا القديمة يشــبه التوبوس[١]، لكــن هناك اختلافاً طفيفاً فى مرحلة إنتاج كل منهما. واللاوعى حسب تعريف يونغ، ظاهرة غير ثابتة وغير ساكنة، وهى تظهر بشكل يتناسب مع كل زمان (يونغ، ١٩٩٨م: ١٢٠)؛ ومن هذا المنطلق فهى تظهر بأشكال مختلفة وجديدة مثل الأسطورة والمذهب والحلم والعفريت والأوهام

١. Topos كلمــة ذات أصــل يونانى تعنى المبتذل وتتكون من موتيفات مكررة وعادية فى الأدب؛ مثل "التشبيب" أو "السعادة" فى الشعر الغنائى. (غرى، ٢٠٠٣م: ٣٣٢)

الشخصية وغيرها، ونتبينها فى مختلف الأعمال الأدبية بأنواع مختلفة. لكنالتوبوسانعكاس لمجـال فى الوعى، مجرد عن الإبداع والتكـرار. (تقوى، دهقان، ٢٠٠٩م: ١٧) إن ظهور الموتيف فى الشعر هو من نوع العناصر المتكررة الهامة أو الحساسة.

وفى الأعمال الأدبية الشـعرية الملحمية والغرامية التى أكـد كل منهما على التقاليد الروائية والشـفهية، تعتبر الشـاهنامة النموذج الأفضل للكتاب والشعراء من الأجيال اللاحقة والذين يريدون التقليد، ولم يكن شـاعر سـامنامه مستثنى من هذا الأمر. ولا بد أن وجود دوال مثل العفريت والسـحر والحوريـة والدعاء والولائم وغيرها، تحكى قصصاً كانت تجرى فى الماضى البعيد حيث كان العامة يصدقون وجود هذه الأشياء. إن تنوع أذواق الناس يأتى بالعديد من الدوال المتنوعة والبنى المعقدة، حيث يكون العمل أحياناً رومانسـياً غرامياً (ويس و رامين) وأحياناً أخرى بطولياً (كل ونوروز)، وقصائد مثل سامنامه تعبير عن التنوع فى الأدب الملحمى. وكما ذكرنا، فإن الرومانسية تخرج من داخل الحماسة والتمثيل، وتشمل أنواعاً مختلفة لن يتسع المجال لذكرها فى هذه العجالة.

ونظراً لتنوع الدوال فى سـامنامه، فقد فضلنا دراستها حسب التصنيف الأشهر الذى أتى به الدكتور بارسانسـب والذى يشمل الدوال الخيالية والدوال الملحمية – وقصص الفتوات والدوال الغرامية ودوال الكرامة. (بارسا نسب، ٢٠٠٩م: ٢٧)

بنية الدوال القصصية فى سامنامه

٤-١- الدوال الخيالية الخارقة

تعتـبر الدوال الخيالية مـن الدوال الواردة بكثرة فى سـامنامه، وتشـمل العناصر الميتافيزيقيـة الـتى تصيب القارئ بالذهول. ويبدو أن عناصر مثل السـحر والطلاسـم والحور والعفاريت والحيوانات الخيالية وغيرها، كانت نتيجة للمجتمعات غير المتحضرة بالنظـر إلـى الجهل الذى كان مطبقاً عليهـا تجاه عالمها، مما وفر الجو المناسـب لظهور الدوال العجيبة، فقد كان رواة القصص يسـتفيدون منها بشـكل كبير رغم تغير نتائجها فى مختلف العهود.

٤-١-١- السحر: بالنظر إلى القصص الفارسية الأولى، يمكننا أن نستنتج أن مضمون

السحر فی أغلب القصص كان جزءاً لا يتجزأ عن الحروب، فقد كانت الجيوش تعمد إلی السحر للتغلب علی المنافسين، مما يعبر عن الوجه السلبی للعرافين والسحرة. يتعرض سام بطل سامنامه إلی السحر كثيراً، فقد كانوا يلجأون إلی ذلک لأنهم لم يكونوا قادرين علی مواجهته، لكن سام كان ينجو بذكائه أحياناً وبمساعدة أصدقائه أحياناً أخری. والسحرة الذين قابلهم سام: عالم أفروز الذی نشر الظلام بسحره وخطف بريدخت وذهب بها إلی السماء. (خواجو، ٢٠٠٣م: ١٩٥) وعاق جادو الذی نثر الزجاج المكسر حول القصر الكبير الذی كان سام موجوداً فيه مما أدی إلی ظهور جبل زجاجی حول القصر (م،ن: ٤٣٤) وجندجادو الذی أوجد بحراً من النار لحماية قلعة جند. (م،ن: ١٠٨) وشدّاد الذی خلق الجنة والنار اللتين لم يكن أحد قادراً علی الذهاب إليهما. (م،ن: ٤٨٠) وأرّجان الذی كان ينفث النار (م،ن: ٤٩٠) والعجوز الساحرالذی لم ينخدع سام به (٥٠٧) وأرقم الذی كان يحول نفسه إلی صخرة فی حالات الخطر (م،ن: ٥٥٩) وخاتوره أم عوج بن عنقالی كانت تأتی بالصواعق التی تحدث عواصف عاتية (م،ن: ٦٢٧-٦٢٦) وتنبل جادو الذی سبب العمی لسام (م،ن: ٤٦٢) وطلّاج الحداد الذی كان يسرق أسلحة الحرب ولم يكن أحد يقدر علی التغلب عليه (م،ن: ٥٨٠) وهاروت الذی لم يتمكن من سام بل تمكن سام من القضاء عليه. (م،ن: ٦٢٥)

٤-١-٢- كسر اللعنات: اللعنة أو الطلسم كلمة يونانية الأصل (Talesma) وتكتب بالإنجليزية والفرنسية علی شكل (Talisman) وهی عمل سحری مبدؤه القوی السماوية الفعالة والأرضية المنفعلة والتی تسبب أموراً خارقة. يمكن أن تكون اللعنة عملاً عجيباً أو كتابة تحتوی علی أشكال وأدعية تسبب عملاً عجيباً. يطلق علی علم الطلاسم الليميا وهو من العلوم الخمسة المحتجبة. (ياحقی، ٢٠٠٧م: ٥٧٨) بالنسبة لاختلاف الطلسم والسحر يمكننا القول بأن هناک ثلاثة تعاريف للطلسم: ١- عمل سحری مبدؤه القوی السماوية الفعالة والأرضية المنفعلة والتی تسبب أموراً خارقة. ٢- كتابة تحتوی علی أشكال وأدعية تسبب عملاً خارقا. ٣- أشكال وصور عجيبة مدونة علی الكنوز والخزائن. يطلق علی صاحب الطلسم الساحر. (دهخدا، مفردة طلسم) بينما جاء فی تعريف السحر: فن تسخير القوی الطبيعية وتغييرها حسب الرغبة. (مصاحب، لاتا:

مفردة السـحر"جادو") تتضمن سامنامه ثمانية طلاسم تسعى للحيلولة دون البطل وهدفه وتحدث بأشكال مختلفة. فی بعض الحالات يتغلب سام على الطلسم بنفسه، وفی حالات أخرى تسـاعده الشـخصيات الأخرى. الطلاسم التی يتغلب عليها سـام بنفسه عبارة عن: ١- طلسـم جندجادو: الأسـد الذی كان يحرس القلعة. (خواجو، ٢٠٠٣م: ١١٠) ٢- طلاسم جمشيد: يتكون هذا الطلسم من عدة مراحل وهو أصعب الطلاسم. للحصول على كنز جمشـيد، يواجه سام هذه الطلاسم. الطلسـم الأول بيرجادو نجاد أو الساحر العجوز حيث يقضی عليه سام ويحصل على مفتاح الطلاسم. (م،ن: ٥٣٣) الطلسم الثانی هو الطائر الذی ينفث النار والذی أصابه سـام بسهمه الثالث وكسر لعنته. (م،ن: ٥٤٢) الطلسم الثالث كان يحول بينه وبين الكنز الموجود فی التراب الفوار والذی كانت تحرسه أفعى تنفث النار. (م،ن: ٥٤٤) الطلسـم الأخير الذی يواجهه سـام فی هذه المرحلة هو مخلوق له رأس أسـد وجسم جبل. (م،ن: ٥٤٨) بعد كسر هذه الطلاسم يحصل سام على كنز جمشيد. ٣- طلسم أرقم العفريت، حيث يحبس قلواد ورضوان فی مغارة أرقم ولكسر هذا الطلسم كان على سام أن يقطع العفريت أرقم إلى نصفين بطلب من السيمرغ. (م،ن: ٥٦٤) ٤- طلسـم طلّاج جادو، أی المغناطيس ويتم التغلب عليه بواسطة شفرة موروثة عن جمشـيد. (م،ن: ٥٨٥) ٥- طلسم دژخيم مصاص الدماء: أعد هذا الطلسم بناءً على طلب شـداد. سلم دژخيم بهذا الطلسم إلى الشـاه حيث وضع رحمان فی زجاجة ذات غطاء من الرصاص. (م،ن: ٥٣٣)

أما الطلاسـم التی كسـرت على يد ابن العفريت فرهنک، فهی: ١- طلسم الحورية عالم أفروز والذی أدى إلى حبس سـام فی صحراء من المستحيل الخروج منها. يستعين فرهنک بآدم عليه السلام لكسر الطلسم ويحرر سام من الصحراء. (م،ن:٣٧٦) ٢- طلسم عاق جادو الذی حبس سام وأصحابه فی جبل من الزجاج وتمكن فرهنک من تحريرهم بالقضاء على العفريت (م،ن: ٤٤١)، وأخيراً الطلسم الذی كسرته شمسةبنت رضوان وهو طلسم تنبل الساحر. تظاهرت شمسة بحبها للساحر تنبل وخدعته لكی تحصل على ثقته ثم قضت عليه فی الوقت المناسب. استعاد سام بصره بكسر هذا الطلسم. (م،ن: ٤٧٣)

٤-١-٣- الحورية: مخلوقة غاية فی الجمال من عالم غير مرئی، تتقن السحر ويمكنها

أن تخدع الإنسان. تقع الحورية في حب الأبطال وتسحرهم كما تعمل في الحمل والولادة. (سركاراتي، ١٨: ١٣٥٠) نلاحظ من القصص العامية الإيرانية في المرحلة الإسلامية أن الحورية تظهر على شكل امرأة جميلة جداً وخيرة تواجه العفاريت والشياطين لصالح الناس ولأجل الجمال. (قنبري جلودار، ٢٠٠١م: ١٥) وفضلاً عن الصفات التي ذكرت أعلاه، نلاحظ في سامنامه أن الحور يساعدن سام أحياناً ويعادينه أحياناً أخرى. هناك ثلاث حور في سامنامه: ١- الحورية عالم أفروز: تظهر في بداية القصة أمام سام على شكل حمار وحش جميل. تمتلك صفات شيطانية، وعندما يرى سام صورة بريدخت على الستارة، يقع في غرامها على الفور، فتلاحظ عالم أفروز ذلك وتمزق الستارة على الفور وتدافع عن نفسها أمام لوم سام لها قائلة: «يجب أن يخبئ العفريت هذه الستارة.» تتمتع هذه الحورية بقدرتها على ممارسة السحر وتستخدمة لكي تؤذي سام عندما يرفض حبها له. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٩٥،٥٤) تراقب هذه الحورية سام عندما تكون على قيد الحياة، وأخيراً يقتلها سام بسبب حسدها لبريدخت وتخرج من القصة بشكل كامل. ٢- الحورية رضوان: وهي الحورية الثانية الموجودة في سامنامه التي ساعدت سام وبريدخت. تلعب هذه الحورية دورين في أحداث القصة: عندما تسجن بريدخت في السرداب، تسمع صوتها وتهب لمساعدتها (م،ن: ٣٩٨)، وعندما تخطف بريدخت بواسطة السحاب ترشد سام إليها. (م،ن: ٥٥٤) ٣- هناك حورية ثالثة في سامنامه أرسلها الله لمساعدة سام عندما يكون سام برفقة شمسة لكسر طلاسم جمشيد. (م،ن: ٥٤٠)

٤-١-٤- العفريت: نوع من الكائنات الشريرة التي لا بد للبطل من مواجهتها وتسمى أحياناً بالوحوش وهو مصطلح قديم يعني الإله أو الإله الكاذب. (كرتيس، ٢٠٠٢م: ٢٢) يستخدم العفريت الصخور بدلاً من الأسلحة (كريستين سن، ٢٥٣٥: ١٣٢) ويبطل مفعول سحره بالقضاء عليه. تتضمن هذه القصيدة تسعة عشر عفريتاً، مما يقلل من جاذبية العمل الأدبي ويشعر القارئ بالملل. العفريت الوحيد المتسم بسمات البطولة والذي يساعد سام هو العفريت فرهنک حيث اعتبره كرشسب ابن عفريت وجعله خادماً لسام. فرهنک عفريت قوي جداً وشجاع ونهم وله وجه مخيف، ويقدم المساعدة لسام سبع مرات ولبريدخت أربع مرات، كما يقوم بكسر بعض الطلاسم التي

يتعرض لها سام. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٢٤٥) أما العفاريت الأخرى فجميعها تحول بين سام وهدفه ويضطر للقضاء عليها. هذه العفاريت عبارة عن:

١- سمندان زنكی: عفريت آكل للبشر يفضل الشباب الجذابين والطاهرين أما الشباب الذين لا يتمتعون بالجمال فيطعمهم لأعوانه. يريد هذا العفريت أن يشوی سام ويأكله. (م،ن: ٦٥)

٢- جند؛ عفريت يتقن السحر جيداً، ضخم وله أسنان كأسنان الخنزير ويسكن داخل كنز الحصن. (م،ن: ١٠٩)

٣- مكوكال ديو؛ مكوكال شقيق جند،له قرنان ولا تبلغمياه بحر الصين إلا ركبتيه، يقوم سام للقضاء عليه بكسر قرنيه. (م،ن: ١١٦)

٤- قرشت؛ عفريت قبيح وشرير يهب لسماعدة مكوكال. (م،ن: ١١٩)

٥- مندقال؛ له رأس كالقبة وقامة كالشجرة. له قرنان ويصرخ بقوة شديدة. (١٢١)

٦- نهنكال؛ عفريت يحب بريدخت وقد جعل ملك الصين رأسه مهراً له، له قرنان وتبلغ مياه بحر الصين خصره. يصارعه سام فی البحر. (م،ن: ٢٨٥)

٧- فرعين؛ أحد العفريتين اللذين أرسلهما نهنكال لمحاربة سام. (م،ن: ٢٩١)

٨- قوبيل؛ صديق نهنكال، يحرض العفاريت الأخرى على محاربة سام. (م،ن: ٢٩٣)

٩- العفريت القبيح؛ يقف إلى جانب نهنكال فی محاربة سام ويتمكن من ربطه. (م،ن: ٣٠٧)

١٠- أبرها؛ يظهر هذا العفريت على شكل سحابة قاتمة فی السماء، طوله مائتا ذراع وهو ضخم جداً، يتقن السحر يعيش فی جبل فنازيست ويخطف رضوان وبريدخت. يطلب من بريدخت أن تعيش معه. (م،ن: ٣٩٩)

١١- برجناس (بلخياس)؛ يهب لمحاربة سام دفاعاً عن أبرها لكنه يقتل. (م،ن: ٦٨٠)

١٢- عاق؛ عفريت قوی جداً، يتقن السحر، شعر جسده كصوف الخروف وحول عنقه طوق ذهبی. (م،ن: ٤٤٩)

١٣- كلاب؛ حاكم مدينة سكساران، له رأسان؛ رأس إنسان ورأس كلب. ضخم جداً ومفترس. أطلق عليه أهريمن وله جسم عجيب وخيالی. (م،ن: ٤٥٧)

١٤- زرينه بال؛ يتجاوز طوله ثلاثمائة ذراع وله جسم كالجبل. يغير وجهه ومكانه باستمرار. يرتدى قبعة من الياقوت والمجوهرات، وحول عنقه طوق ذهبى. (م،ن: ٤٩٢)

١٥- طلّاج؛ يتقن السحر والطلاسم. ضخم وله شعر مجعد. يرتدى ملابس من جلد الأسد والفهد. سلاحه حجر المغناطيس. (م،ن: ٥١٩)

١٦- أرقم؛ عفريت ذو قرنين وقوة سحرية، قادر على تغيير وجهه. رأسه كالتنين ملىء بالدخان وأسنانه تلمع كالألماس. عندما يراه سام يحتار فى أمره. (م،ن: ٥٥٦)

١٧- عوج بن عنق؛ ارتفاع ركبته عن الأرض فرسخ واحد وطول خلف رجله مائة ذراع. تبلغ مياه البحرركبتيه ويتغذى على الحيتان. يصاب فى محاربته لسام ويهرب إلى مصر لأنه كان من المقدر له أن يموت بعصا موسى. (م،ن: ٥٧٣،٦٣٦)

١٨- عفريت؛ عفريت قبيح المنظر ساعد أبرها فى محاربة سام وقتل. (م،ن: ٦٧٩)

٤-١-٥- الحيوانات العجيبة: تعتبر الحيوانات العجيبة من الدوال الأخرى فى سامنامه والبعض منها يتمتع بصفات بشرية أما البعض الآخر فله قدرات خارقة. تلعب الحيوانات دوراً هاماً فى الملاحم ولا يمكننا أن نعتبرها حيوانات عادية. فى بعض الحالات تكون هذه الحيوانات قادرة على التحدث. (شميسا، ٢٠٠٢م: ٧٥) نلاحظ وجود ثلاثة حيوانات عجيبة فى سامنامه.

كلاب: ملک سکساران، لأهالى هذه المدينة رأسان، رأس إنسان ورأس كلب، لكل منهم وجه إنسان ووجه كلب (م،ن: ٤٥٧) يحارب سام هذه المخلوقات ويقضى عليها وعلى ملكها.

السمندر:حيوان يشبه الأفعى بأطراف قصيرة، يتحرک ببطء. لا يحترق السمندر فى النار بل يختفى فيها. وعندما يخرج من النار يموت. (هدايت، ١٩٩٩م: ١٥٠) السمندر حارس جهنم شداد ويعيش فى وادى النار بين جبلين. وقود هذه النار هو أجسام البشر. يحارب سام السمندر بمعونة الله ويقضى عليه وعلى جهنم شداد. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٤٨٢)

٣ - السيمرغ: «أحد الكائنات الأسطورية المذكورة فى النصوص الزرادشتية باسم سَئين (سيمرغ)، باز كبير يحظى بأهمية كبيرة. يقع عشه فى أعالى الأشجار وعندما

يرفرف بجناحيه ينثر البذور. تتوزع البذور فى الأرض بعد ذلک بفعل الرياح والأمطار.» (كرتيس، ٢٠٠٢م: ٢٣) «السيمرغ، ظاهرة جديدة وغامضة وتجسيد للمفاهيم المتضادة للأقوام فى إيران، فهو مقدس فى الشاهنامة عندما يكون على علاقة بأسرة زال والملحمة، ولكن من الناحية السياسية والدينية أو الموقف الاسفندياری والكشتاسبى فهو كائن شرير وشيطانى.» (مختارى، ١٩٩٠م: ٧٤) السيمرغ فى سامنامه ملک الطيور وطول جناحيه أربعة فراسخ ويمكنه التحدث مع البشر. يعانى السيمرغ بسبب العفريت أرقم الذى يأكل فراخه ثلاث مرات، فيطلب المساعدة من سام ويرشده إلى بريدخت مكافأة له على مساعدته ثم يحمى أولاده فى الأجيال اللاحقة.

مرا نام سیمرغ کرده خدا — همان شاه مرغانم ای نیک راه

اگر دشمنم را درآری ز پا — به فرمان دادار فرمانروا

– لقد أسمانى الله سيمرغ، فأنا ملک الطيوريا سائرا على الطريق القويم.

إذا تمكنت من هزيمة عدوى — بأمر من الله الآمر

(م،ن: ٥٤٩،٥٥٠)

٤-١-٦- العثور على الكنز: يعثر بطل القصة أحياناً على الكنز بعد كسر الطلاسم والتغلب على الأحداث غير الطبيعية. يشير فردوسى فى الشاهنامة إلى العثور على كنز جمشيد فى عهد الملک بهرام كور. وفى حمزة نامه يشار كذلک إلى العثور على الكنز فى طلاسم جمشيد. ورد فى سامنامه أن جمشيد ترک ميراثا لسام كان عبارة عن ثلاثة أشياء هى: جام كيتى نماى (كأس ينعكس فيه العالم كله)، الشفرة (السيف) والكنز. ولأجل العثور على الكنز يجب على سام أن يكسر الطلاسم. يتكون هذا الكنز من أربعين سواراً من الياقوت والجواهر ويوجد داخل صندوق يحمل علامة الأبطال حيث توارثه الأبناء عن الآباء جيلاً بعد جيلبشده على أذرعهم. حصل سام عليه ثم وضعه على ذراعه. (م،ن: ٥٤)

٤-١-٧- الرحلات البحرية: وتعتبر من العقبات الصعبة التى تواجه البطل الذى يجب عليه أن يتغلب عليها. يسافر هراكليوس مع ياسون بحثاً عن الصوف الذهبى. (ناردو، ٢٠٠٥م: ٥٤) وكذلک يعبر حمزة البحار السبعة عائداً من جبل قاف. ويعبر سام

البحر ســت مرات فى رحلته. يتعرض فى المرة الأولى التى يقصد فيها الصين إلى دوامة قوية يبقى فيها ثلاثة أيام وليال، لكنه لا يتمكن من العثور على طريق للنجاة فيلجأ إلى الخالق وينجو بمســاعدته. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٧٠) كما يعبر سام بحار آخو (م،ن: ٤٥٢) والبحر الأخضر (م،ن: ٤٥٤) بمساعدة الملاح.

٤-١-٨- العمــى وعــودة البصر: فى الأســاطير اليونانية، عندما يعمــى أونوبيون أوريون، يذهب أوريون عبر معمل هفائيســتوس٧ إلى أشــعة الشمس ويستعيد بصره. وفى الأســاطير الأفريقية، أراد أحد ملوك يوغندة بناء مبنى على هضبة بوا المقدســة، ولكن بمجرد أن عبر ســفوح الهضبة التسع فقد بصره واستعاده عندما غادرها. وفى قصة كاووس، عندما فقد كاووس وجيشه ابصارهم على يد العفريت سبيد، أعاد رستم البصر لكاووس بتقطير دم كبد العفريت ســبيد فى عينيه. (رستكار فسايى، ٢٠٠٤م: ٩٩-٩٨) وفى سامنامه، عندما وصل سام إلى مدينة أنصاف الأجساد (نيمة تنان) ألقى تنبل جادو عليه الســحر فأعماه، لكن شمســة قضت على الساحر فاستعاد ســام بصره. (خواجو، ٢٠٠٣م: ٤٦٢)

٤-٢- الدوالّ الحماسية وقصص الفتوات

فى القصص الملحمية البطولية الفارســية، يحــاول البطل أن يحقق هدفاً وطنياً أحياناً ودينيــاً أو غرامياً أحياناً أخرى، فيضطر إلى الأعمــال البطولية التى قد تقترن بقدرات طبيعية وغير طبيعية وتســمى بالبطولات الملحمية أو قصص الفتوات. أكثر هذه الدوالّ شــيوعاً فى القصــة المذكورة عبارة عــن: قتل التنــين، الصيد بالحبل، التخدير، الســفر والقدرات الخارقة.

٤-٢-١- التنبوء: وهو دالة مشــتركة بين الدوالّ الملحمية والكرامات، لكنه يختلف عنها بأن هدف الملحمة هو خلق الخوارق العامة فى حل العقد والتغلب على المصاعب، ومــن أنواعــه تبنوءالمنجمين بدقة أكبر مع شــرح تفاصيل الأحــداث. كان كل ملوك بلاد فارس يلجأوون إلى المنجمين وراجت هذه التقاليد حتى بعد الإســلام. (سـّرامى، ١٣٨٣ش: ٥٥١-٥٥٠) أما دوال الكرامات فيكون التنبوء عبر الغيب مباشرة أو بشكل

غير مباشر عبر الأفراد والأشياء والعوامل الطبيعية. استخدمت هذه الدالة في سامنامه مرة واحدة عندما جلس سام على عرش ملك الصين و وضع التاج على رأسه وأمر المنجمين بالتنبوء بالوقت المناسب لكي يحتفل بزفافه على بريدخت. (خواجوى كرمانى، ٢٠٠٣م: ٧١٦)

٤-٢-٢- قتل التنين (أجدها): تتكون هذه الكلمة من قسمين "أجى" وتعني الأفعى و "دهاك" وقد ذكرت لها معان عديدة منها: ضحّاك معرّب "ده آک" و"آک" به معنى "عيب" وتعبر هذه المفردة عن عيوبه العشرة. (صديقيان، ١٩٩٦م: ١٢٨) ويعتبر الكثيرون أن هذه المفردة آتية من "داس" والتي تعني الشرير أو الشيطان أو المتوحش بالسنسكريتية أو ينسب إلى بلاد تدعى "داهي". (قائمى، ٢٠١٠م: ٤) ويعتبره الأستاذ بهار من مؤشرات الأساطير الآرية والملاحم البطولية الإيرانية. (بهار، ١٩٧٢م: ١٤٠) في النصوص الأدبية يكون التنين أحياناً عبارة عن أفعى وأحياناً عبارة عن كائن عجيب. التنين الذي يحاربه سام له ثماني أرجل ورأسان والآلاف من الخطوط والشامات على ظهره وذيله حاد كالسيف. ينفث النار من فمه ويتغذى على البشر والدواب. لا تؤثر فيه سهام سام الحادة، فيلجأ إلى محاربته بعموده:

یکی اژدها پیل پیکر به تن — همی زهر بارد به قهر از دهن
مر او را بود هشت پا و دو سر — سرش از دو تا پای زیر و زبر

- أحدها تنين ضخم الجثة ينفث السم من فمه.
- كان ذا ثماني أرجل ورأسين ورأسه على رجلين خشنتين.

(خواجوى كرمانى، ٢٠٠٣م: ٧٦)

٤-٢-٣- الحبل: وهو من أسلحة العيارين حيث يتسلقون القصور والقلاع والأبراج باستعماله وعندما يسرقونها ينزلون إلى الأرض عن طريق السطوح. (خانلرى، ١٩٨٥م: ٦٢) يستعمل سام الحبل مرتين لتسلق قصر بريدخت (خواجو،٢٠٠٣م:١٤٨، ٢٧٧) ويستعمل الحبل كذلك لإلقاء القبض على العدو وهو الاستخدام الأكثر له في سامنامه. (م،ن: ١٩٠، ٢٠٦، ٢٥١، ٣١٤، ٣٤٢، ٣٣٠، ٥٩٩ و٦٨٤)

٤-٢-٤- التخدير: من المعروف أن التخدير يتم بالدواء في القصص الملحمية

وقصـص الفتوات، وبما أن التغلب على الأبطال في سـاحة الحرب أمر صعب، لذا يتم اللجـوء عادة إلى التخدير للقضاء عليهـم، وهكذا يهزم البطل بالخدعة والمكر ويتحقق المثل القائل: «الحَرْبُ خِدْعَةٌ». كان الدواء يستعمل في مواجهة الكفار أو حماة الحصون أو المجـازر الجماعية، أما لأجل تخدير شـخص ما فقد كانـوا يقومون بذلک في الليل. (محجوب، ٢٠٠٢م:١٠٠٠-٩٩٩) عندما يعجز ملک الصين عن مواجهة سـام، يدس له دواء التخدير في كأس الخمر:

بگفتا چه سازم كه اين مرد گرد نهنگی است با رزم و با دست برد
مگر چاره سـازم به هنگام می بـه بيهـوش دارو بگـيريم وی

- ماذا أفعل بهذا الرجل القوی إنه حوت مقاتل وعنيف.

- إلا إذا لجأت إلى الحيلة بالخمرة واستعملت دواء التخدير ضده لأمسک به.

(خواجوی كرمانی، ٢٠٠٣م: ١٥٨)

وذكر تحلوی الملبّس (مزة الخمر) في هذه القصة كمخدر وذلک عندما اكتشف فرخار أنه غير قادر على مواجهة شابور، (م،ن: ٤٢٤) وتحتوی صفحات سامنامه على شواهد أخرى لذلک. (م،ن: ٣٥٠، ٤٢٣)

٤-٢-٥- السـفر: وهو من أهم الدوال القصصية الخاصـة بقصص الفتوات. وكما خاض أبطال ملاحم خسـرو وشيرين، ويس و رامين، كل ونوروز والعديد من الملاحم والقصـص الغرامية الأخرى أسـفاراً كثيرة، فكذلک كان الأمر لبطل سـامنامه. بدأت رحلة سـام عندما رأت صورة بريدخت بنت ملک الصين، فوقع في حبها وذهب للبحث عنها. إذن يمكننا أن نعتبر هذه الدالة من دوال الحب والغرام. اكتشـف سـام بمسـاعدة سروش أن تلک الصورة هی صورة بريدخت بنت ملک الصين. انفصل سام عن جيشه وغـادر بلاده قاصداً الصين ومـر في رحلته بمدن (م،ن: ٧٤)، بيشـهزنكيان (م،ن: ٦٩)، سكساران (م،ن: ٤٥٤)، خاورزمين (م،ن: ٨٣)، توران زمين (م،ن: ١٠٦)، سقلاب (م،ن: ٤٢٠)، مغرب الأرض (م،ن: ٤٤٧)، مدينة النساء (م،ن: ٦٥٨)، جبل الفناء (م،ن: ٦٦٣) و زابل (م،ن: ٧٣٤) واجتاز الكثير من الحوادث.

٤-٢-٦- إخفاء الاسم: إن ذهاب بطل القصة إلى بلاد بعيدة وإخفاء اسمه الأصلی

ونسبه والقيام بأعمال عجيبة لإثبات جوهره الذاتی، من العناصر المهمة فی القصص العامية. تعتبر الشاهنامة أقدم الكتب الملحمية الحماسية التی أشارت إلی هذا العنصر المهم. (محجوب، ۲۰۰۲م: ۱۰۱۳) وفی حمزة نامة ادعی حمزة أنه سعد شامی عندما قابل هروم؛ وكما نلاحظ فی قصص كل ونوروز و جمشيد وخورشيد، فإن البطل يقوم بإخفاء اسمه الحقيقی. وتعتبر هذه الدالة تبعاً للدوال الملحمية من أدوات القصة لكی يصل البطل إلی هدفه بسهولة أكثر. وأخفی سام اسمه ونسبه طوال رحلته وادعی مرة أنه ويس ويسان و مرة أخری أنه ويس التاجر. (خواجوی كرمانی، ۲۰۰۳م: ۷۱، ۱۰۷)

۴-۲-۷- بطل الآلهة: فی أغلب القصص الأسطورية يظهر الأبطال والآلهة فی مشاهد متنوعة إلی جانب بعضهم البعض. «دائماً ما تشير الأساطير العالمية البطولية إلی رجل قوی نصفه بشر ونصفه إله يتغلب علی الشر المتمثل فی التنين والأفعی والعفريت والشيطان وينقذ الناس من الموت.» (يونغ، ۲۰۰۲م: ۱۱۲) وفی الملاحم الإيرانية يكون البطل كذلک كائناً خارقاً شبيهاً بالآلهة أسمی من البشر. وكما تتمتع الآلهة بالشخصيات الأخلاقية وصفات مثل مناهضة الظلم والتصاف بالشهامة والصدق، فإن الأبطال يتمتعون بها كذلک ويتفوقون علی سائر الشخصيات من حيث الظاهر. وفی الشاهنامة «سهراب فی بداية شهره الأول، كان كطفل فی السنة الأولی. وعندما بلغ الثالثة من عمره تعلم فنون القتال وفی العاشرة من عمره لم يعد له منافس ولا نظير.» (كرتيس، ۲۰۰۲م: ۴۹) وفی قصة سامنامه، يتمتع سام بنسب عال. إنه ابن بطل معروف اسمه نريمان وأميرة بلخية. وظهرت قدرته التی تفوق قدرة البشر منذ طفولته، بحيث كان تمتع بقوة جسدية كبيرة عندما بلغ الرابعة عشرة من عمره:

چو ده سال عمرش گذشت و چهار   نيارست شد چرخ با او دوچار

- وعندما أصبح فی الرابعة عشرة من عمره أصبح لا يقدر عليه الدهر

(خواجوی كرمانی، ۲۰۰۳م: ۵۲)

ويتمتع سام فی هذه القصة بقوة تمكنه من التغلب علی العفاريت والكائنات الشريرة التی يعادل حجمها أضعاف حجمه، فلا يخاف منها بل يحاربها ويقضی عليها، (م،ن: ۶۶، ۷۳، ۷۸، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۳۰۶) ومن جهة أخری فقد جعلت هذه الصفات من سام

بطلاً تتمنى كل امرأة الحصول عليه.

٤-٣- الدوالّ الغرامية

عادة ما تكون نقطة بداية الروايات الغرامية الملحمية البطولية بحب أمير لابنة ملك عن طريق رؤية صورتها أو سماع صوتها أو رؤيتها في الحلم، حيث يغادر البلاد بحثاً عنها متجاوزاً الكثير من الصعاب والمشقات في طريقه. وعلى الرغم من أن الدوال الغرامية (الوقوع في الحب برؤية الصورة، المنافسة الغرامية، مجالس الخمر، مغادرة الوطن وغيرها) جزء من الدوال الغرامية للقصص الملحمية، غير أننا نعتبر هذه العناصر تابعة للدوال الغرامية لأن كافة الأحداث الملحمية وقصص الفتوات تدور حول محور الحب، وفي الوقت ذاته ينبغي أن نتنبه إلى أنه «مهما بلغ العمل الأدبي الملحمي من الكمال الفني، فلا يمكنه أن يخلو من الأفكار الغنائية الغزلية، ونلاحظ هذه الأفكار في أفضل الملاحم العالمية، وخاصة فيقصص زال و رودابه، تهمينه و رستم، سودابه و سياوش، بيجن ومنيجه... قصة حب جمشيد لابنة كورنک شاه في كرشاسب نامه و سام و بريدخت في سامنامه و سهراب و شهرو في برزونامه وجميعها من بدائع الشعر الغنائي الفارسي.» (صفا، ۲۰۰۰م: ١٤-١٦)

٤-٣-١- الوقوع في الحب برؤية الصورة: من الدوال المستخدمة كثيراً في القصص الملحمية البطولية الفارسية لمرحلة ما قبل الإسلام الوقوع في الحب برؤية الصورة، حيث تبدأ قصة الحب برؤية صورة الحبيب. في كرشاسب نامه وقعت بنت ملک زابلستان في حب جمشيد برؤية صورته. (اسدی طوسی، ۱۹۷۵: بيت ۲٦ وما بعد) ونلاحظ هذا المضمون كذلک في سامنامه لأن سام وقع في حب بريدخت برؤية صورتها، ووقعت بريدخت في حبه بمجرد رؤيته للمرة الأولى.

چو سام اندر آن نقش حیران بماند　　　بدان صورت از دیده گوهر فشاند

- عندما بقي سام حائراً أمام ذلک الرسم فقد ذرف الدموع من عينيه بمشاهدة ذلک الوجه.

(خواجوی کرمانی، ۲۰۰۳م: ۵۷)

٤-٣-٢- المنافســة الغرامية: عادة ما يكون هناك منافسون للبطل على حبيبته فيضطر البطل للتخلص منهم وهو في طريقه للقاء الحبيبة. في سامنامه هناك منافسان لسام هما نهنكال العفريت وأبرها. نهنكال العفريت هو الذي جعل ملك الصين رأسه مهراً لابنته لكي يقضي على سام. هذا العفريت مغرم ببريدخت وله قرنان وتبلغمياه بحر الصين خصره. حارب سام هذا العفريت وقضى عليه، (م،ن: ٣١٢) أما المنافس الثاني فهو أبرها. قص تسليم شاه قصة حبه لبريدخت على سام قائلاً:

بدو گفت كين ديو نر ابرهاست　　　كه هنگام آورد صد اژدهاست

رقيب تو است آن بد بدگهر　　　كه بسته به مهر پريوش كمر

- قال له هذا العفريت الذكر أبرها تعادل قوته قوة مائة تنين عند القتال.

- ذلك الشرير هو منافس لك وهو واقع في غرام بريدخت.

(م،ن: ٦٣٧)

قضى سام على أبرها وبما أنه لم يبق له منافس تزوج من بريدخت.

٤-٣-٣- جنون العاشق: عندما يفقد العاشق حبيبته يصاب بالجنون. وفي سامنامه عندما سمع سام بخبر موت بريدخت جن جنونه وهام على وجهه في الصحارى (م،ن: ٣٩٢)، هذه الدالة التي تتمثل في حديث قيس بن عامر حول ليلى والمجنون.

٤-٣-٤- الصيد: وهو دالة من دوال الأدب القصصي تظهر في القصص الملحمية وقصص الفتوات والقصصالغرامية؛ لكنها تبرز أكثر في القصص الغرامية. ملوك القصص مغرمون بالصيد، ومكان الصيد أحد أماكن لقاء العشاق ويعتبر الصيد في سامنامه أمراً عادياً وترفيهياً لدى أبطال القصة. (م،ن: ٣٩، ٥٢، ٩٦، ١٤٣، ١٤٥، ٣٥٦)

٤-٣-٥- مغادرة الوطن: هذه الدالة من العناصر التي نلاحظها في القصائد الملحمية. مغادرة الوطن بداية رحلة البطل. يغادر الأمير البلاد بحثاً عن الحبيبة ويواجه الكثير من المشقات والصعاب في طريقه وتتمحور جميعها حول شخصيته وتؤدي إلى تكوين عناصر الشعر الغنائي والغرامي. رأى سام صورة بريدخت في القصر فوقع في غرامها وأرسل لأمه رسالة أنه غادر إيران متجهاً إلى الصين:

پيامم برو پير مادر بريد　　　دل دردمندش به دست آوريد

- أوصلوا رسالتي إلى أمي واجعلوا قلبها المتألم يهدأ.

(م،ن: ٦٢)

٤-٣-٦- مجالس الطرب والخمر: وهي من الدوال الأكثر شيوعاً في القصص الملحمية البطولية والقصائد الغرامية الراقية وخاصة بعد لقاء الحبيبة أو هزيمة الأعداء والنصر وتعتبر غالباً أداة لمتابعة القصة. (اخياني، ٢٠٠٩م: ١٤٤) وفي سامنامه، نلاحظ الحالات الثلاث جميعها. عندما أوقف سام الفيل في مدينة البربر وأنقذ الناس من الهلاک أقيمت على شرفه حفلة. (م،ن: ٧٥) ونظراً لأن سام جلس على العرش بناءً على تقاليد أهل المشرق، فقد أقيم احتفال ملكي واختار سام قلواد وزيراً له (م،ن: ٨٤) عندما التقى سام وقلوش فرحا كثيراً وأقاما احتفالاً لأجل ذلک (م،ن: ٤٢٩، ٩٨) عندما وصل سام إلى بلاط ملک الصين أقيم حفل على شرفه. (م،ن: ٨٨) بما أن فرهنک العفريت أنقذ بريدخت وأخذها إلى سام فقد أقيم احتفال بذلک. (م،ن: ١٣٥) عندما تغلب سام على العفريت نهنكال أقيم احتفال بذلک وكانوا فرحين جداً. (م،ن: ٣١٢) وكذلک (م،ن: ٣٧٤، ٣٨٢، ٤٠١، ٤٣٨ و ...)

٤-٤- دوال الكرامات

وهي المضامين التي تستند إلى العوامل الدينية وترتبط بعالم الغيب. رغم أن بنية القصص الملحمية البطولية الفارسية ذات صبغة دينية قليلة، لكننا نلاحظ دوال الكرامات في هذا العمل الأدبي ومنها التنبوء والأحلام والرؤى والأدعية والاستجابة لها ولقاء الأولياء.

٤-٤-١- التنبوء /سروش: «غالباً ما يكون هناک إله يخبر بإرادته وإلهامه الغيبي أو التنبوء بالنتائج والقضاء والقدر.» (فراي، ٢٠٠٥م: ١٢٧) «يمنح زيوس في الأساطير اليونانية، تيرزياس القدرة على التنبوء بالمستقبل.كما اطلع أبولو كاساندر ابنة بريام على التنبوء بعد أن وقع في حبها. وفي بهمن نامه عندما رأى برزين ابن الراعي أخبره مباشرة عن مستقبله. وفي قصة الإسكندرقام النبع المتكلم والشجرتان الآكلتان للحم البشر إحداهما ذكر والثانية أنثى بإخباره عن موته. كان رايهند يتقن التنبوء كذلک وفي النهاية تنبأ لخسرو برويز.» (رستكار فسايي، ٢٠٠٤م: ١٠٣) وفي الملاحم الطبيعية والوطنية

يقوم سروش بدور المتنبئ ويكون واسطة بين الآلهة والأبطال «البطل يتواصل مع الآلهة ويتحدث معهم.» (شميسا، ٢٠٠٢م: ٧٧) نلاحظ هذه الدالة القصصية فى أغلب القصص الأسطورية وتلعب دوراً هاماً فى تحديد مصير الأبطال، وبما أن البطل ذو صفات إلهية، فسوف يعتنى الله به. يظهر سروش فى الحلم واليقظة لتحرير البطل من العوائق التى تقف فى طريقه ثم يغادر بعد إرشاد البطل أو التنبوء بما سيحدث. وتظهر هذه الدالة فى الشاهنامة بأشكال مختلفة. وكذلک فى سامنامه يلعب اهاتف الغيبى أكثر أدوار التنبوءحيث ظهر الهاتف فى الحلم واليقظة لتحرير البطل من العوائق التى وقفت فى طريقه ولإرشاده إلى الطريق الصحيح، وفى كافة الحالات كان الإله يرسله ويتواصل مع سام عن طريقه.

به گوشش فرو گفت فرخ سروش　　　که ازدست دادی دل وعقل وهوش

به چین رو که فالت همایون شود　　　ز ماه رخش مهرت افزون شود

- همس الهاتف فى أذنه وقال هل فقدت عقلک و قلبک؟

- اذهب إلى الصين بحظک السعيد ليزيد حبک ويصبح كالقمر المشرق.

(خواجوى كرمانى، ٢٠٠٣م: ٥٨ وانظر أيضاً: ١٧٣، ٥٦١، ٦٢٧، ٦٣٦)

٤-٤-٢- الأحلام والرؤى: وتعتبر من العناصر الهامة والشائعة كثيراً فى القصص. فى أغلب الحالات يحلم الأبطال بالأحداث الرئيسة قبل وقوعها (سرّامى، ١٩٩٤م: ٥٥٤)، وتتجلى هذه الدالة فى سامنامه أكثر من مرة. حيث منح فريدون فى الحلم مكافأة ولادة رستم لسام. (م،ن: ٦٧) وفى بعض الحالات تكون هذه الأحلام الصادقة الحل للكثير من المشاكل. عندما ييأس العفريت فرهنک من العثور على سام ينام فيحلم بسيدنا آدم عليه السلام الذى يرشده إلى طريق إنقاذ سام. (م،ن: ٣٧٨، ٣٧٧) تقسم الأحلام فى هذه القصة إلى عدة فئات:

أحلام سام: بما أن سام يفكر بحبيبته بريدخت، يراها فى حلمه ويفرح (م،ن: ١٠٣) عندما يأمر ملک الصين بحبس بريدخت فى السرداب يحلم سام بأنها تتألم تحت ستارة سوداء. (م،ن: ٣٨٨) عندما تقع بريدخت أسيرة لدى أبرها العفريت، يطلب سام لها المساعدة فى حلمه. (م،ن: ٤٨٠) كما يقوم جمشيد بإرشاد سام فى الحلم إلى الموروثات الثلاثة (كأس ينعكس فيها العالم "جام گيتى نما"، السيف والكنز). (م،ن: ٥٤٠)

الأحلام التی یراها الآخرون: وجمیعها تهدف إلی مساعدة البطل فی القصة، ومنها: أحلام ملک الصین. (م،ن: ١٦٥، ١٩٨) حلم قلواد الذی یری فیه أن سام یبحث عن مساعد، (م،ن: ٢٠٩) حلم ابن العفریت. (م،ن: ٢١٦) حلم قمرتاش وترک عبادة الأصنام ونوشاد. (م،ن: ٣٣١، ٥٨٩)

٤-٤-٣- الدعاء والاستجابة: من المضامین الدینیة الهامة فی سامنامه الإیمان بالدعاء والاستجابة مما نلاحظه فی أعمال مشابهة. وتتمتع هذه الدالة فی سامنامه بشیوع کبیر مما یبین إیمان الشاعر بالله الواحد وتقتصر جمیع الأدعیة تقریباً علی شخصیة واحدة وهی شخصیة سام بطل القصة مما یبین علاقته الوثیقة بالله: عندما وقع سام فی دوامة عمیقة ولم یعثر علی طریق للنجاة، دعا الله لکی ینقذه فاستجاب الله لدعائه وأنقذه من الغرق. (م،ن: ٧٠) عندما أسر ملک الصین سام دعا سام الله أن ینقذه من السجن، وفی منتصف اللیل أنقذته قمرروخ من السجن. (م،ن: ١٦٩) عندما دخل سام فی حرب مع ملک الصین ولم یعد له أی مفر منه، دعا الله فاستجاب الله لدعائه وأرسل له قلواد وقلوش. (م،ن: ٢٠٨) عندما لجأ سام وقلواد إلی حصن هرباً من ملک الصین بدأ کل منهما بالدعاء. فأتی فرهنک وجیشه لمساعدتهما. (م،ن: ٢٥٩، ٣٤٤) وأثناء محاربته للطائر الذی ینفث النار، تمکن سام من التغلب علیه بالدعاء. (م،ن: ٥٤٢) وعندما تعرض سام للعنة عاق جادو وحبس فی جبل من الزجاج، استجاب الله لدعاء سام وقضی علی الساحر فانکسرت اللعنة (م،ن: ٤٣٥) وأخیراً عندما حاول سام القضاء علی جهنم شداد، دعا الله فأرسل الله له المطر الغزیر الذی أطفأ النار.

٤-٤-٤- النصیحة: إن الأعمال الأدبیة التی تقترن بالنصیحة، تنتمی إلی زمرة الأدب التعلیمی. رغم أن الدوال موجودة فی کافة الأعمال الأدبیة بنسب مختلفة، لکننا نلاحظها أکثر فی الشعر الصوفی والملحمی. وتعتبر الشاهنامة من الأعمال التی تنتمی إلی الأدب الملحمی من جهة، والأدب التعلیمی من جهة أخری نظراً لاحتوائها علی النصائح. وتتبین هذه النصائح أحیاناً بشکل مباشر فی الملحمة الشعریة وأحیاناً أخری فی البنیة العمیقة للقصص ضمن إطار الدوال. بعد انتصار کیخسرو علی أفراسیاب وتطبیق العدل، تنحی عن الحکم لأنه أنهی رسالته. ذم الدنیا والحذر من التعلق بها أمر

نلاحظه فى مقدمة القصيدة على لسان الراوى حيث يقول:

جهـــان چـــو لعـــين جهنـــده بود   خنـــک آنکه قهـــرش فکنده بود
بيا تا بشوييم ازين دوست دست   نباشـــيم در دام او پـــاى بســـت

- العالم لعين ومتغير ولا يفوز إلا من لم يتعلق به.
- تعال لنبتعد عن هذا العالم ولا نقع فى فخه.

(م،ن: ٥١)

ترك تهمورث لوحاً كتبت عليه ثمانى عشرة نصيحة. (م،ن: ٥٤٥) أما سائر الحالات لهذه الدالة فهى: الإيثار لبلوغ شىء أكثر قيمة (م،ن: ٥٨) مدح العقل (م،ن: ٦٠) الدعوة إلى الصبر (م،ن: ٦٤) مدح الحكمة (م،ن: ٦٨) مدح طيبة اللسان والصدق والتوكل وذم النفاق وعدم الوفاء والبخل وأذى الناس (م،ن: ٤٠٨) وعدم بقاء الخيانة والكذب (م،ن: ٢٧٠) وفى بعض الأحيان يتوقف الراوى عن القص متأثراً ويذكر نصائحه الشـــخصية. عندما يســـعى ســـام فى بداية القصة إلى صيـــد حمار الوحش، يتوقـــف الراوى ويدعو القارىء إلى اليقظة وينصحه بها. (م،ن: ٥٤، ٥٨، ٢٦١)

النتيجة

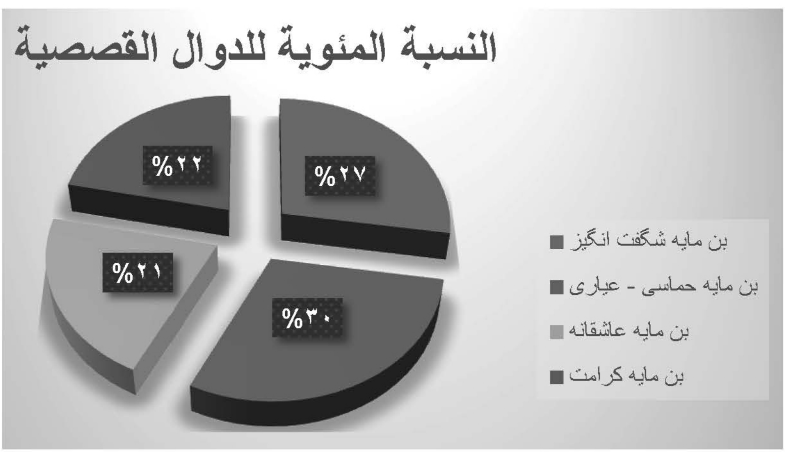
تعتبر ســـامنامه من الأعمال القصصية الشـــعرية الفارســـية التى تتبع تقاليد الرواية الملحمية والقصائد الغرامية. أما من حيث الدوال القصصية فهى ترتبط بالنماذج القديمة للأنواع الأدبية المذكورة. الصور الأولية الموجودة فى اللاوعى البشرى وهى تظهر بشكل يتناسب مع كل زمان، ومن هذا المنطلق فهى تظهر بأشكال مختلفة وجديدة مثل الأسطورة والمذهب والحلم والعفريت والأوهام الشـــخصية وغيرهـــا، ونتبينها فى مختلف الأعمال الأدبيـــة بأنواع مختلفة حســـب اختلاف المجتمـــع وأذواق الناس، والنوع الرومانســـى غير مســـتثنى من هذه القاعـــدة. إن كثرة الدوال الملحمية وقصـــص الفتوات والخيالية والعفاريت والطلاســـم والســـحر والحبيبة وغيرها تدل على أن دوال سامنامهناتجة عن ارتباط الدوال الغرامية والملحمية الأســـطورية فى مرحلـــة ازدهار كتب العجائب فيما يتعلـــق بالمخاطب العامـــى. وكما ذكرنا فإن أغلب الدوال كانت مســـتعملة فى الأعمال

الروائية القصصية وخلاصة دراستها على الشكل التالى:

١. استخدمت فى سامنامه دوال مختلفة مثل الخيالية والملحمية وقصص الفتواتوالغرامية والكرامات، وهى لم تستخدم إلا فى القليل من القصائد الشعرية القصصية. أنواع الدوال الموجودة فى فئة الدوال الخيالية والحماسية وقصص الفتوات فى هذه القصة هى تسع دوال تعتبر واحدة من حيث التنوع. أما الدوال الغرامية فهى سبع حالات وتأتى فى المرتبة الثانية أما دوال الكرامات فهى الأقل وجوداً فى القصة وتشمل أربع حالات فقط.

٢. يمكننا أن نقول من حيث شيوع الدوال إن الدوال الخيالية مثل العفريت، الدوال الملحمية وقصص الفتواتمثل الأحلام والصيد بالحبال، الدوال الغرامية مثل مجالس الفرح والولائم ودوال الكرامة مثل الأحلام والرؤى هى الأكثر استعمالاً.

٣. من بين ٤٧ دالة موجودة فى سامنامه، تعتبر الدوال الملحمية وقصص الفتوات ذات النسبة الأعلى والأكثر شيوعاً واستخداماً، وبالتالى يمكننا أن نستنتج أن سامنامه تنتمى إلى النوع الرومانسى المتمحور حول العشق، وكافة الأحداث التى تتضمنها القصة والتى يتعرض لها سام سببها حب سام لبريدخت، لكن لأجل الوصول إلى هذا الحب فإن العناصر الملحمية وقصص الفتواتتتغلب على العناصر الغرامية، فالقصة رومانسية ملحمية بطولية، ووجود الدوال الخيالية وتغلب البطل على كافة العوائق بهذا الأسلوب يطابق النوع الأدبى الرومانسى، حيث تفوق قدرة البطل قدرات البشر.



■ دالّة الخوارق ■ الدوالّ الملحمية ■ الدوالّ الغرامية ■ دالّة الكرامة

المصادر والمراجع

اخياني، جميله. ٢٠٠٩م. بزم آرايي در منظومه هاى داستانى. طهران: زوار.
أسدي طوسي، علي بن احمد. ١٩٧٥م. كرشاسب نامه. تصحيح حبيب يغمايي. ط ١. طهران: طهورى.
اميدسالار، محمود. ٢٠٠٢م. جستارهاى شاهنامه شناسى و مباحث ادبى. طهران: لانا.
بهار، مهرداد. ١٩٧٢م. اساطير ايران. طهران: توس.
بير، غيليان. ٢٠٠٧م. رمانس. ترجمة سودابه دقيقى. طهران: نشر مركز.
بارسانسب، محمد. ٢٠٠٩م. «بن مايه: تعاريف. گونه ها. كاركردها و...». فصلنامه نقد أدبى. السنة ٢. العدد ٥. مركز بحوث اللغة الفارسية وآدابها. جامعة تربيت مدرس. صص
تقوى، محمد والهام دهقان. ٢٠٠٩م. «موتيف چيست و چگونه شكل مى گيرد». جامعة تربيت مدرس. السنة ٢. العدد ٨.
خانلرى، برويز. ١٩٨٥م. شهر سمك. طهران: آگاه.
خواجوى كرمانى، ابوالعطاء كمال الدين محمود. ٢٠٠٣م. سامنامه. تصحيح ميترا مهرآبادى. طهران: دنياى كتاب.
ديويدسن، ألغا. ١٩٩٩م. شاعر و پهلوان در شاهنامه. ترجمه فرهاد عطايى. الطبعة الأولى. طهران: نشر تاريخ ايران.
رستكار فسايى، منصور. ٢٠٠٤م. پيكرگردانى در اساطير. طهران: معهد بحوث العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.
رويانى، وحيد. ٢٠١١م. «بررسى تاثير شاهنامه بر سامنامه». مجلة گوهر گويا. السنة ٥. العدد ٢ (رقم التسلسل ١٨). صص ١٣٧-١٦٤.
سرّامى، قدمعلى. ٢٠٠٤م. از رنگ گل تا رنج خار. ط ٢. طهران: علمى و فرهنگى.
سركاراتى، بهمن. ١٩٧١م. «پرى: تحقيقى در حاشيه ى اسطوره شناسى تطبيقى». مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تبريز. السنة ٢٣. الأعداد ٩٧-١٠٠
ـــــــــ.١٩٩١م. «سام نمونه اى از يلان سترگ». مجموعة مقالات المؤتمر العالمي لتكريم خواجوى كرمانى. ج ١. كرمان. كرمان: جامعة الشهيد باهنر.
شميسا، سيروس. ٢٠٠٢م. انواع ادبى. ط ٣. طهران: ميترا.
صديقيان، مهيندخت. ١٩٩٦م. فرهنگ اساطيرى- حماسى ايران. الجزء الأول: بيشداديان. طهران: معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.
صفا، ذبيح الله. ٢٠٠٠م. حماسه سرايى در ايران. الطبعة ٦. طهران: اميركبير.
فراى، نورثراب. ١٩٨٥م. صحيفه هاى زمينى. ترجمه هوشنك رهنماى. طهران: هرمس.
فلكى، محمود. ٢٠٠٣م. روايت داستان. طهران: بازتاب نكار.

قائمی، فرزاد. ۲۰۱۰م. (تفسير انسان شناختی اسطوره اژدها و بن مايه تكرارشونده اژدهاكشی در اساطير). جستارهای ادبی. مجلة محكمة. العدد ۱۷۱.

قنبری جلودار، اصغر. ۲۰۰۱. سـنجش پری در اسـاطير ايرانی با جن. رسالة ماجستير فی اللغات القديمة. طهران: معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.

كرتيس، وستا. ۲۰۰۲م. اسطوره های ايرانی. ترجمة: عباس مخبر. الطبعة ٣. طهران: نشر مركز.

كريستين سن، آرتور امانوئل. (٢٥٣٥). آفرينش زيان كار در روايات ايرانی. ترجمة: احمد طباطبايی. تبريز: كلية الآداب والعلوم الإنسانية ومعهد التاريخ والثقافة الإيرانية.

غـری، مارتين. ۲۰۰۳م. فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگليسـی. ترجمة: منصوره شـريفزاده. طهران: آكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.

محجـوب، محمدجعفر. ٢٠٠٤م. ادبيات عاميانه ايران. بجهود حسـن ذوالفقاری. ط٢. طهران: نشـر چشمه.

محمدزاده، سـيدعباس ووحيد رويانی. ۲۰۰۷م. سامنامه از كيست. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية - مشهد. العدد ١٥٨.

مختاری، محمد. ۱۹۹۰م. اسطوره زال تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی. طهران: آگه.

مصاحب، غلامحسين. لاتا. دائرة المعارف فارسی. الجزء ١. مفردة جادو. طهران: شركة الكتب الجيبية.

ميرشكرايی، محمد. ۲۰۰۳م. «خضر در باورهای عامه» كتاب ماه هنر. العددان ٥٥-٥٦.

ناردو، دان. ١٩٨٥م. اسطوره های يونان و روم. ترجمه: عسكر بهرامی. طهران: ققنوس.

هدايت، صادق. ۱۹۹۹م. فرهنگ عاميانه ی مردم ايران. جمع جهانكير هدايت. طهران: نشر چشمه.

ياحقی، محمد جعفر. ۲۰۰۷م. فرهنگ اسـاطير و داسـتان واره ها در ادبيات فارسی. ط١. طهران: فرهنگ معاصر.

يونغ، كارل غوستاف. ۱۹۹۸م. انسان و سمبول هايش. ترجمة: محمود سلطانيه. ط ٣. طهران: انتشارات جامی.

ــــــــــ . ٢٠٠٤م. الإنسان ورموزه. ترجمة: حسن اكبريان طبری. طهران: ياسمن

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م

صص ١١٨ ـ ٩٧

موتيف النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم

كبرى روشنفكر (الكاتبة المسؤولة)*

حامد پورحشمتی**

الملخّص

تحتلّ بعض الأفكار والأحداث مكانة مرموقة في معيشة البشر ومثلما تتحوّلان إلى جزء من هواجسه الّتي تدفعه إلى المزيد من الإلحاح والتكرير، حتّى إنّها تظلّ له ميسما ذاتيّا ملازما قد يصوّرها متعمّدا أو عفو الخاطر، ولكن تكرار هذه الصورة المعبّرة عن الهواجس على التوالي يدلّ على أنّه ينهض بما لايطّلع على واقعه بحكم العادة؛ فقد يظهر هذا التكرار - بالرغم من أنّه ظاهرة نقديّة لغويّة - موتيفا يعتبر عنصرا بنائيّا في النص الشعريّ متجلّيا في العلامات والدلالات اللتين يوظّف من خلالهما الشاعر الرموز والصور الشعريّة ليضفي على شعره ميسم الجمال. إنّ الموتيف في الشعر سميح القاسم يحظى بأهمّية بالغة ويمنح المتلقّي مفتاحا يفتح به الفكرة الكامنة في نصّه وسواء أيكون اسما أو فعلا أو جملة، يتبدّل إلى نقطة مركزيّة يحوم حولها شعره؛ ففي بعض الأحيان لينال رؤية معيّنة يتمسّك بالتكرار الّذي يرافق الإلحاح على هاجسته اللحظويّة مثل توظيفه موتيفي النخل والزيتون اللذين بلغ تكرارهما على الترتيب ٥١ و٦٩ مرّة في أشعاره متناسبا مع الأهداف المقاوميّة الّتي يطالب بها المقتضى الشعريّ حيث يحمل الأول منهما رموزا للاستقامة، والنشاط، والحياة الجديدة ويوحي الثاني بالتجدّد، والعمران، وتراث الشاعر الدينيّ الّذي انعقد بأحاسيسه الوطنيّة. تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على توظيف موتيفي النخلة والزيتونة في شعر سميح القاسم مع الإشارة إلى المعطيات الإحصائية من تكرارهما في الأشعار، والاعتماد على الطريقة الوصفيّة- التحليليّة الّتي تساعد على تحليل النصوص الأدبيّة وفكّ الرموز والدلالات فيها.

الكلمات الدليلة: الشعر الفلسطينيّ المعاصر، الموتيف، سميح القاسم، النخلة، الزيتونة.

*. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

kroshan@modares.ac.ir

**. طالب مرحلة الماجستر في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٧/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/١٧ش

المقدّمة

إنّ الموتيف[1] دراســة نقديّة تحلّل النص الأدبي ويوصف دالّاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا في صياغة النص بحيث يســتوعب مجموعة حثيثة من العناصر الســرديّة المتعاضدة لتكوين بنيته العميقة ويقف موقف الصورة لإضفاء الجماليّة على النص. يقوم الموتيــف على تكارير تعكس زاوية من المواقــف الذاتيّة والإنفعاليّة، غيرأنّ كل تكرار لابدّ أن يملك في حناياه دلالات نفسـيّة وتأثّرية مختلفة على أســاس الســياق النصيّ، ولــولا ذلك لكان تكراراً بحتا لمجموعة من أشــياء لاتضطلع بمعنى أو وظيفة في هيكلة النص؛ لأنّ التكرار أحد أدوات جماليّة تجعل الأديب يقدر على ترتيب موقفه وتصويره؛ فمن المحتمّ أن يعتمد التكرار على مضمون كامن وإلّا يغدو هذا مجرد حشــو. (المنصور، ١٤٢١ق: ١٣٠٥و١٣٠٤) يســتخدم الموتيف لتحقيق جماليّة محدّدة وفائدة مرجوّة داخل النص الأدبيّ عبر الإعادة والتكرار إمّا بلفظة أو بفكرة دون قيامه على تكرار عشوائي غــير مثير بل يمكن الحصول عبره علــى ما يدور حول النفس الإنســانيّة إلحاحيا من عاطفة، وأحاســيس، وطبيعة الشعر، والسياق الشــعرىّ، والانفعالات النفسيّة، وتقرير المعاني، والربط بين الأبيات، والموسيقى الشعريّة، وعكس تجربة الشاعر، ولغته الشعريّة، وإشاعة النظم والتنسيق.

أمّــا الموتيف عند سميح القاســم فهو أحــد الظواهر الفنّيّة البــارزة في قصائده وقد تتنوّع مظاهره حســب الحالة النفسيّة والشعوريّة الّتي تحدق بالشاعر أثناء لحظة تجربته الشــعوريّة ولحظة الإبداع؛ إذ هنالك بعض المواضيــع، والأفكار، والصور الأثيرة الّتي تغلبه بعض الأحايين؛ فيكرّرها للمواكبة لكلّ الأحداث المتّصلة بقضيّته (القطّ، ٢٠٠١م: ٧٦) بغية التأثير في المخاطب أو إزالة الستار عن حسّ باطنيّ يلازمه من خلال الحياة؛ فكانت قصائده أشــدّ القرب من نبض الحياة اليوميّة فعلا وفاعليّة حيث لايأتي الشاعر بالصورة الواقعة في ســاحة الخيال إلّا على قدرما يســرد عن واقع ملموس يعيش كلّ جزئيّاتــه (ســقيرق، ١٩٩٣م: ٢٣)؛ فيخلق إمتزاج الخيال والواقع عند القاســم صورة شــديدة الغليان، والثورة، والفاعليّة ويتمّ كلّها بتوظيف الفكر والصور المختلفة في قالب

1. Motif.

المفردات والتراكيب المكرّرة مثل توظيفه المتوالى شـجرتى النخلة والزيتونة على صعيد المقاومة فى طيّات أشعاره.

أسئلة البحث

١. ما هو دور موتيفى النخلة والزيتونة فى شـعر سميح القاسم بين القصائد إحصائيّا ودلاليّا؟

٢. كيف يتمّ تقديم موتيفى النخلة والزيتونة ودورهما التوظيفى فى شعر سميح القاسم على قالب الفكرة، والصورة، والواقع؟

خلفيّة البحث

إنّ الموتيف يعتبر موضوعا جديدا فى الأدب ولا تعود الدراسة حوله إلى زمن بعيد، لكنّ المحاولات الأولى فى هذا المضمار غربيّة؛ فأوّل من قام بالدراسة حول الموتيف كان "اسـتيت تامسون" الإمريكىّ حيث كانت دراسـته هذه على نطاق معجم الموتيفات فى الأدب الشعبىّ فى كتابه "**الحكاية الشعبيّة**" سنة ١٩٤٦م، راميا من خلال العناية بالموتيف إلى تصنيف الحكايات الشـعبيّة العالميّة فى بدايات القرن العشـرين، ثمّ تليه الدراستان مـن "اليزابت فرنزيـل" الألمانيّة فى كتابيه "**مضامـين الأدب العالمىّ**" و "**موتيف الأدب العالمـىّ**" (تقـوى ودهقان، ١٣٨٨ش: ٩ و ٨)، أمّا فى عالمنا اليـوم فأُخِذ الموتيف بعين الاعتبار فى المجتمعات الأروبيّة عنصرا نشيطا فى نقد الأعمال الأدبيّة وتحليلها، وجلّ العنايات حول فاعليّته لاتعود إلا إلى السـنوات الأخيرة، غير أنّه لايحظى فى الأدبين العربىّ والفارسـىّ بخلفيّة واسـعة؛ فجرت فى الأدب الفارسىّ أعمال عدّة تدلّ على أنّه سبق اللغة العربيّة فى هذا الحقل، على سبيل المثال:

تمّت دراسـة تعنون بـ"**كاركرد موتيف در داستان**: توظيف الموتيف فى القصّة"، كتبتها بروين سـلاجقة سـنة ١٣٨٣ش وجعلت فيها الموتيف نقطة مستهلّة لوجهة نظر الرمز فى الأدب مفتّشة عن أعماله فى نقد معتمد على التحليل وفرّعته إلى ثلاثة ضروب: الموتيفات المتكرّرة فى عمل خاصّ والّتى تعدّ هاجسة الكاتب أو الشاعر فى العمل الأدبىّ، الموتيفات

المتكرّرة فی جميع أعمال الأديب أو فی بعضها ممّا يتراءی أن تظهر هاجسته اللحظويّة أو الخالدة والموتيفات المتكرّرة التی تجلو فی كلّ شیء وتمنحه ميزة معنويّة.

أمّا الدراسة التی تسهم إسهاما بارزا فی معرفة الموتيف وتنفيذه، فكانت بحثا كتبه محمد تقوی وإلهام دهقان بتسمية "**موتيف چيست و چگونه شكل می‌گيرد**: ما هو الموتيف وكيف يتكوّن"، والّذی انتشر فی مجلة النقد الأدبیّ بجامعة تربيت مدرس بطهران سنة ١٣٨٨ش، وقام الباحثان فيه بتعريف الموتيف اللغویّ والاصطلاحیّ، ووظيفته فی عالم الأدب وتحليل الأعمال الأدبيّة ثمّ ساقا الكلام إلی صلته بمصطلحات متشابهة معه. فضلا عن ذلک كتبت رسالة الماجستير بقلم إلهام دهقان وإشراف محمد تقوی بتسمية "**موتيف و گونه‌ها و كاركردهای آن در آثار داستانی صادق‌هدايت**: الموتيف وأنواعه ووظائفه فی أعمال صادق هداية القصصيّة"، انتشرت سنة ١٣٨٨ش، حيث توظّف الباحثة الموتيف فی قصص صادق هدايت واقفة علی أضرابه مثل الموتيف الواعی والعشوائیّ، والموتيف الفنیّ والتمثيلیّ، وموتيف الفكرة والعاطفة؛ ثمّ تشير إلی علاقته بسائر العناصر الشعريّة.

إنّ الدراسات الّتی استهدفت المقاومة ولاسيّما المقاومة الفلسطينيّة تتوافر جدّا، لذلک نمرّ بالبحوث المتناثرة حولها ونزيد من تركيزنا علی زاوية ممّا يعنی بسميح القاسم علی منظور الأدب المقاوم:

رسالة ماجستير تعنون بـ"**مضامين اجتماعی و انقلابی در اشعار سميح‌القاسم: المضامين الاجتماعيّة والثورويّة فی أشعار سميح القاسم**"كتبها سيد اسماعيل حسينی أجداد نياكی لعام ١٣٧٩ش، وهی تعتبر دراسة علی التعريف بأعمال سميح القاسم والإطّلاع علی خصائصه الشعريّه؛ فيقسّم الباحث رسالته إلی أربعة أقسام ولكن ما يرتبط بنا هو القسم الثانی الّذی يأتی فيه بالمضامين الإجتماعيّة والثوريّة لدی الشاعر منها الوطن، والمقاومة، والكفاح و... هذا وقد خصّص الباحث عنوان القسم الثالث منها بخصائص الشاعر الفنيّة وأيضا بالرمزيّة فی شعره.

والأخری رسالة "**تحليل عناصر مقاومت در اشعار سميح القاسم، سيد حسن حسينی وقيصر امين پور**"كتبها مرتضی زارع برمی سنة ١٣٨٩ش وعالج فيها مضامين المقاومة

بين ثلاثة شعراء فی إطار دراسة مقارنيّة بين الأدبين الإيرانی والفلسطينی المقاوم، ولكن مايخصّ سميح القاسم فيها يفيد بأنّ الباحث تمكّن من الوصول إلى مضامين جديدة فی قصائد الشاعر مثل رسم صورة من المعاناة فی الشعب الفلسطينیّ، والدعوة إلى القتال، وازالة الستار عن نهب الكيان الصهيونیّ وجرائمه، والروح المتفائلة بالمستقبل الزاهر و...

يكفی لعلوّ شأن هذا الشاعر أن تكتب دراسة يحوم مغزاه حول سرّ خلود أشعاره هی "**راز ماندگاری سروده های سميح القاسم: سرّ الخلود لأناشيد سميح القاسم**"، بكتابة السيد فضل الله مير قادری وحسين كيانی سنة ١٣٩٠ش. يقدّم فيها الباحثان مقدّمة على ظهور شعر المقاومة الفلسطينيّة مع النظرة الموجزة إلى حياة سميح القاسم ويتطرّقان إلى أسباب خلود أشعاره مشيرين إلى مقدرته الفذّة على احتمال الشدائد وخلق الفنون والصور الجميلة فی رسم الوقائع ونقل الأمل فی المستقبل الزاهر إلى شعبه وفی النهاية التزامه بالواجبات البشريّة.

كتاب "**سميح القاسم وشعر معاصر فلسطين**" ألّفه حسين أبويسانی سنة ١٣٩٢ش وفرّعه إلى القسمين: الأوّل ينظر فيه الباحث إلى الشعر الفلسطينیّ المعاصر قائما بتقسيمه إلى خمسة إتّجاهات أدبيّة، خُذها من التقليديّة إلى الحركة الشعريّة الجديدة، ويهدف فی القسم الثانی إلى سيرة سميح القاسم وينصّ على دوره المرموق فی الشعر الفلسطينیّ عارضا لمقتطف من نماذجه الشعريّة ليعرّف المتلقّی بأفكار الشاعر، ومعتقداته، وصوره الشعريّة.

تحسّبا للدراسات الأدبيّة الّتی جرت بشأن شعر المقاومة لم يعثر على دراسة تكون قد ركزّت فيه على الموتيف، ناهيک عمّا يخصّ سميح القاسم وشعره، ولكن ما يزيد من الجدّة فی دراستنا هو القصد فيها بخطوة واسعة نحو العثور على موتيفی النخلة والزيتونة، على إعداد إحصائيّة من دورهما المكرّر فی القصائد مع تحليلهما الأدبیّ والدلالیّ.

الموتيف ومكانته الأدبيّة

أستقی الموتيف من اللغة الفرنسيّة (movere)؛ وهو ترجم فی اللغة الفرنسيّة إلى

الباعث، والداعى، والدافع، والعلّة، والفكرة الموسيقيّة (ألوان والآخرون، ٢٠٠٤م: ٥٥٢ و ٥٥١)، أو هو صورة وشخصيّة تنتشر فى كثير من الأعمال الأدبيّة وتعرض صدفة فى قضيّة واحدة بصورة لايت موتيف (بالديک، ٢٠٠١م: ١٦٢)، وفى اللغة الإنكليزيّة كجزء محدّد من المركّب الفنّى (آكسفرد، ١٩٧٨م: ٥٩٢)، وأصل اللفظة بهذه الهيئة ودخلت من الفرنسيّة إلى اللغات العالميّة الأخرى بيدأنه فى الفارسيّة تلقّى مضمونا خاطئا وترجم إلى "بن مايه" أو "درون مايه"؛ لأنّ "بن مايه" فى دراسة النص يحظى بحيّز واسع وكلّ طرق يمكن أن تصل بالمتلقّى إلى المضمون ولكن الموتيف أحد هذه الطرق وعلامته تكرار مؤثّر يندرج ضمن معالجة المضمون.

والموتيف قد يجلو لفظة وقد يكون فكرة أو صورة تتكرّر فى الإنتاجات الأدبيّة ويشتمل على رافد أساسىّ تتبدّل فيه أشكاله ومركّباته، ويرتبط بالإلحاح على قضيّة تشغل الذهن مثل ضرب من الحادثة، والنظام، والإشارة، والصيغة الّتى توجد فى كثير من الأمور كما يمكن أن تتحوّل به بنت مستكرهة إلى أميرة جميلة بوصفها موتيفا فى القاموس الشعبىّ ويكون تطوّر القصّة قد وضع النقطة عليها. (آبراهامز، ١٩٩٩م: ١٦٩) فى الواقع حينما تشغل قضيّة ما بال الأديب فلا مراء فى أنّها تتجلّى فى عمله ومن هنا ينطلق دور الموتيف الّذى يقيم علاقة وطيدة بين مشغوليّات الأديب، وأفكاره، وهواجسه بالصورة التى يرسمها أو بعبارة أخرى، هو ثقبٌ فى صدر الأديب ليُخرج ما يكون فيه من المعتقدات، والأحزان، والابتهاجات و ....

يعرّف الموتيف عنصرا تعمديّا أو إعتباتيّا منتميّا لمهارة أدبيّة يوظّفها الأديب فى نصه وقديكون لفظة أو فكرة أو صورة غالبة على النص حيث تصعب فى الظروف العاديّة معرفته، غيرأنّ التطوّر الشكلىّ هذا يزيد من قيمة النص الجماليّة ويرفع قابليّته التحليليّة والنقديّة، ويفيد بمدى مقدرة الأديب على التعبير عمّا يشغله على التوالى. فليس المراد بالموتيف متوقّفا عند تكرار قضيّة عشوائيّة فى البنية الشعريّة بل ما يهمّه فيه هو الوقع الانفعالى الملحوظ فى المستلم حيث لاتدرک درجة هذا التأثير والتأثّر إلّا عبر معالجة الموتيف والعثور على عناصره المتكوّنة، فكلّ موتيف يضمّ دلالات نفسيّة وانفعاليّة تطالب بها طبيعة الإطار النصّى ولولا تلک ليصبح بالتأكيد تكريرا بحتا دون

الرمى إلى غرض ومعنى؛ وعيا بذلك لقد كان الموتيف فى شعر سميح القاسم أيضا أحد الأدوات الجماليّة الّتى تسعفه ليُنعِم على عمله بصورة واقعيّة وخياليّة دون المفرّ إلى القضايا الافتراضيّة، لذلک انتخبت دراستنا - بين معجم الموتيفات الّتى يعثر عليها فى قصائد الشاعر بكثافة - موتيفى النخلة والزيتونة لإزالة الكواليس عن دورهما المكرّر والتوظيفىّ فى كافّة أشعاره المقاوميّة القارعة.

موتيف النخلة

النخل[١] هو شجر التمر وسيّد الشجر ومفردته نخلة - والاسم الآخر له النخيل المعرف باسم الجمع - وهو يستعمل للتذكير والتأنيث. (ابن منظور، لاتا: ٤٣٧٨) تنتشر أشجار النخلة فى المناطق الحارّة من العالم، لكنّه فى العالم العربىّ يتميّز بثماره وبجذعه الطويل خاصّة منها فى العراق، ومصر، والجزائر وفلسطين و... وهو مجرّد شجرة بين الأشجار لايتساقط ورقها، ولكلّ جزء منها فائدة عظيمة كليفها[٢]، وساقها، وجريدها[٣]، وسعفها[٤] ناهيک عن الموادّ المستخرجة من ثمرتها. (العمارى، ٢٠١١م: ٢٤٠) لقد جاءت النخلة فى القرآن الكريم عشرين مرة بصيغة المفرد تارة، والأخرى بصيغة الجمع، وأيضا بغير لفظتها مثل الإشارة إليها ب "الشجرة الطيبة واللينة" و"حدائق غلبا" لمكانتها وأهميّتها حيث يشاهد الإبداع فى هاتين التسميتين اللتين لم‌يسمع من العرب الإطلاق عليها هكذا.

ولشجرة النخل حصّة بارزة فى الأدب العربىّ قديماً وحديثاً، واهتمّ بها عشّاق الأدب من الكتّاب والشعراء فصيحة وعامية، رسميّة وشعبيّة بجعلها مادّة طيّبة لإبداعاتهم الأدبيّة، وهى فى الشعر الجاهلىّ ذات علاقة وثيقة بالمرأة، والناقة، والخيل، وتتجسّد فى صور تفرض نفسها على الخيال الواقعىّ مثل ضرب النخل جذورها فى الأرض، والتطاول بقاماتها قمم الجبال، تهبّ عليها الريح وتتجذب الفروع إلى الفروع، ويتشابک فيها السعف والجريد، ومن كثافتها كأنّها ذوائب الجوارى المهفهفة فى مهبّ

1. date palm.

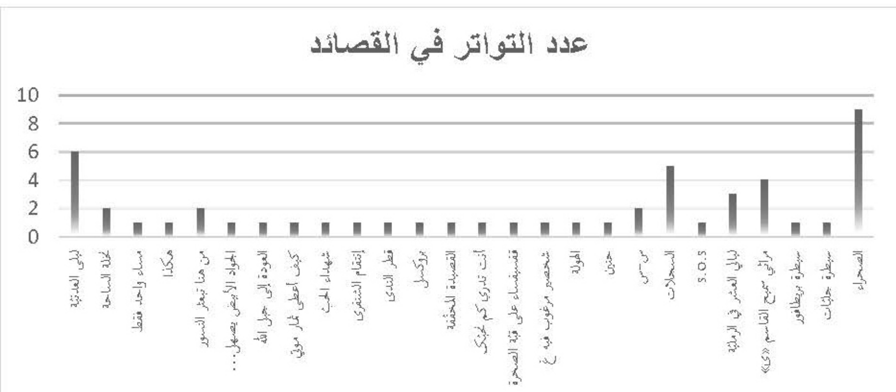
٢. الليف: جمعه الألياف؛ قشّ النخل.

٣. جريد النخل: ورقه.

٤. السعف: فرع النخل.

الريح إلى الشـاعر العربىّ يصفها بأنّها أرض عربيّـة (عجينة، ۱۹۹٤م: ۲۷۷) والعلاقة الرمزية الباطنة بين المرأة والنخل فى الشـعر الجاهلى، يعود سـببها إلى أنّ قطيع الابل حينما يلوح من بعيد كأنّها شـجرة النخلة، وبخاصّة إن كانت عليها الهوادج الّتى تشـبه النخل للغاية. (العبسى، ۱۹۹٤م: ۲)

إنّ النخـل لايقتصر دوره الفعلىّ على الإبداع الأدبىّ بل يتجاوزه شـاملا للإبداع الفنّى التشـكيلىّ الّذى يجعلها من أهمّ الموتيفات والزخـارف فى الفنون العربيّة (جمعيّة أصدقاء النخلة، ۲۰۱۳م: ۳۸)، وترتبط شـجرته فى الشـعر الفلسطينىّ المعاصر ارتباطا متماسـكا بالانتماء وتظهر الموقف السلبى تجاه واقع فلسـطين المرير، وعلى الرغم من النظرة السلبيّة التى تحملها الشجرة تجاه انتمائها القومىّ غيرأنّها تدلّ على الصدق الناتج عن قلب الشـاعر الفلسطينى سميح القاسم؛ فليس توظيفه النخلة فى قصائده إلّا دفقات شـعورية يدفع بها الإحسـاس بالشـعور القومىّ وإلى التفتيش عن مخرج للمحنة التى يعيشها؛ فليخفّف من قسوة الأيام التى يعيش بين لظاها، يلجأ إلى مجموعة من التكارير المتبعثرة فى أشـعاره، تناول القاسم فى شـعره لفظة النخلة ٥١ مرّة، خذها من مجيئتها فى عنـوان القصائد ك "نخلة السـاحة" و"نخلة النص" إلى تكرارها المتزايد فى السـطور الشعريّة للقصائد كما تبيّن ذلك هذه الإحصائيّة:



كما يتّضـح أنّ قصيدة "الصحراء" أحرزت معظم الأعداد المكرّرة من لفظة "النخلة" وممّا يكون فى جذرها بتكرارها البالغ تسـع مرّات وهى نسـبة بمعزل عن القصائد الّتى تلحقـه تكراريّـا كقصيدة "ليلى العدنية"، و"السـجلات"، و"مراثى سميح القاسـم". وفى

جلّها قلّما نجد صورا قديمة من النخلة بل فى أغلبيّة ساحقة منها تجلو صور مختلفة عن الصورة المألوفة نحو الجمال الّذى ينبع من وجدانه وأخيلته المصقولة فى مسيرة الأهداف المقاوميّة؛ فيستطيع أن يطوّع لغتها ناجحة ويغيّر دلالتها متماشيا مع تنمية تجربته الشعوريّة، ومواكبا للانفعالات الشعرية، والبلاغية، والفكريّة الّتى يجمعها فى ذهنه ويخرجها تكراريّا فى قالب الأهداف الّتى لاتخرج من إطار المقاومة مثل وصفه النخيل "رائعا" و"بائسا" ووصلها بأحداث فلسطين:

رائعا كانَ النَّخيلُ
بائسا صارَ النخيلُ..
بعدَ أن أهوىَ علىَ الشاطىء، مرزوقَ القتيلِ
بِرَصاصاتِ الدخيلِ..
خرَّ[١] مرزوقٌ، وعَيناهُ، وعَينُ البُندقيّةِ
فِي الوُحُوشِ الأجنَبيّة (القاسم، ١٩٨٧م، ج١: ١٥٩)

تتحوّل النخلة لدى القاسم إلى انسان فلسطينىّ مقاتل ينعم بالميسمين المتناقضين الّلذين لايمكن اجتماعهما معا وهما ال"رائع" وال"بائس"؛ فكلاهما حالة الإنسان الفلسطينىّ الّذى جرّب الموقفين قبل الإحتلال وبعده؛ فقبله كان رائعا مخضرّا عاليا وبعده صار بائسا مرزوقا خاضعا. فتشخيص الشاعر للنخلة يصل إلى حدّ أنّه يجعل لها عينا متساوية وأنيسة مع عين البندقيّة، كأنّ الشاعر يرى أنّ النخلة والبندقيّة لهما عينان ترتبطان ببعضهما بواسطة الوحوش الأجنبيّة الّتى هى رمز للعدوّ الصهيونىّ؛ فيصبح النخيل إنسانا فلسطينيّا تطلق عليه رصاصات الصهاينة وهو ينظر إلى البندقيّة، والبندقيّة أيضا تنظر إليه. هذه الصورة ضرب من صورة شعريّة يعرضها القاسم فى لحظة دمار النخلة الّتى تفقد بهاءها وجلالها بخرّها على الأرض نتيجة الإحتلال.

إنّ النخلة الّتى يرسمها القاسم فى شعره شجرة تتصف بميزات يبعد عنها غيرها من الأشجار وهى شجرة تستلهم الآخرين بتغييرات تقع فى شكلها وهيكلتها؛ فتتعامل مع القاسم فى النضال، لكنّها لاتستحسن منهجه فى الاكتفاء بالأغانى بل هى الّتى ترشد

١. خرّ: سقط وانكبّ على وجهه.

الشاعر إلى أنّه ماذا يفعل؟ وفيمَ ينشد؟ لذلک تنادی الشاعر وتهدّده بقطع الثمار حين لم يمسک عن الأغنية الّتی لاتنفعل بها الشجرة بل ما يهمّها هی المزاولة للأفعال الأساسيّة الّتی تهزّ أعماق العروبة وجذعها:

نَخلةُ الساحةِ نادَتنی مِرارا
آه يا أمِّی
وَقالَت لِی مِرارا
أنا لا أعطِی ثَمارا
لِانفعالاتِ الأغانِی
أنا لا أعطِی- إذا ما هزَّ جَذعِی ساعدانِ
...
علّمَتنی نَخلةُ الساحةِ
يا أمِّی الحبيبةِ..أن أهزَّ الآنَ أعماقَ العُروبةِ
أن أهزَّ الجذعَ،
إن شِئتُ ثِمارا (القاسم، ١٩٧٨م، ج١: ٣٩٣ - ٣٩١)

يتعامل الشاعر مع شجرة النخلة الّتی تصبح مرشدة لما يجب عليه القيام به وترشده بلهجة ممزوجة بالتهديد المتوقّف على أنّها لاتمنحه ثمرة إن واصل الإعتماد على الأغانی؛ فالشاعر الّذی کان هو رائدا للحرکات المقاوميّة يتعلّم طريقة المقاومة من الشجرة، هی الّتی لاتثمر بالأغانی بل بهزّ جذعها. لايشير هذا المقطع من الشعر إلّا إلى رفض نضال الشاعر الأدبیّ وانحصاره فی الشعر وليس ذلک إلّا استلهام لکلام يصدر من شجرة تبخل هنا فی حين تعدّ رمزا للکرم والجود لدى العرب (خلف، ٢٠٠٦م: ١١٤)، لکنّها لاتبذل ثمرتها إلّا بحرکة تستحقّ الجود والسخاء هی "هزّ الجذع" الّذی يتراءى أن يدلّ على مطالبتها للشاعر بإعداد نفسه على الدخول فی المعرکة وعدم اکتفاءه بسلاح القلم الشاعریّ للمقاومة. وأمّا إشارته إلى عناية الشجرة بالعروبة فأشدّ قرينة قربا من مضمون المقاومة بين سائر الألفاظ المستخدمة فی هذه الفقرات الشعريّة.

شجرة النخلة فضلا عن ميزتها المرشده تتصّف عند القاسم بشجرة تنطوی فی نفسها

علـى الكثير من الملامح الإيجابيّة حيث ترتبط مقاومة الأرض بمقاومتها كأنّها أصبحت رمزا للإستقامة الخالدة للأرض الّتى تخوض فى التيّارات العديدة، فلو تفقد دوامها ويزول جمالها وطولها ليتغيّر كلّ النواميس الّتى سُنّت لتأخذ مكانها الصائب فى النواميس الأخرى وينعدم كلّ الأنظمة الّتى وُضِعت لتؤدّى العلاقات الصحيحة بين الأشياء؛ فزوال الشجرة يعنى زوال كلّ النواميش والأنظمة فى الطبيعة:

فِى انقصافِ[1] النَّخيلِ/ الجَميلِ/ الطَويلِ
كلُّ مئذنةٍ تَستحيلُ
شاعِرا
أو قتيلٌ
كلُّ أغنيةٍ قُنبلةٌ
كلُّ مرثيةٍ بُوصلةٌ[2]
كلُّ قنبلةٍ سُنبلةٌ
كلُّ سنبلةٍ مُعضَلةٌ
كلُّ مُعضلةٍ معبرٌ
نَحوَ بابِ الزِّمانِ النبيلِ .. (القاسم، ١٩٩٣م، ج٣: ٦٠٣)

تظهر شـجرة النخلة فى هذه الفقرة محورا يتوقّف عليه كلّ النظم والأحداث الّتى تقع حول القاسم من السمعيّة والمرئيّة؛ فهى شجرة جميلة طويلة تشبه المئذنة؛ لأنّ بنية المئذنة مستمدّة من هيكلة النخلة الاسطوانىّ الّذى يرتكز عليها البناء الهندسىّ للكتل البنائيّة المسقفة، وهى سمة تتّسم بها العمارة الإسلاميّة على مرّ العصور. (عبدالأمير، ٢٠١٠م: ٥٥٢) تحمل النخلة فى شكلها نموذجاً كاملاً للمئذنة وتحمل معها نظاماً أو نظماً هندسيّة دقيقة لكيفيّة بناءها، فتضع لها مركزا متوسّطا يقوم على عمود قائم أسطوانىّ البنية هو الجذع وتبلغ مشابهتهما فى مشهد القاسم نهاية مبلغها حين يصير انقصاف النخلة متساويّا مع زوال المئذنة الّتى هى أوّل شىء تستحيل بعد انعدام الشجرة.

١. الإنقصاف: الإنكسار.
٢. البوصلة: جهاز فيه إبرة مغنطيسيّة تدور على محور دقيق، يتّجه رأسها دائما إلى الشمال.

يعتري زوال النخلة سائر الدلالات مثل تحويل "الأغنية" الّتي تتحوّل إلى "القنبلة". في الواقع الشاعر الّذي يغنّي لشجرة النخلة لتمنحه الثمرة لم يعد يجد حافزا وباعثا لغناءه؛ لأنّ شجرة النخلة إن لم توجد لديه فما هو الّذي يستلهم الشاعر على خلق الأشعار وتحويلها إلى الأغاني؟ فلافارق له أن تكون الأغنية أغنية أو قنبلة، هناك تراسل الحواس بين "القنبلة" والسنبلة"؛ ذلك أنّ الأولى سمعيّة والثانية مرئيّة قاصدا من وراءه أن ينقل بالتلاعب بالألفاظ وخلط الدلالات بصورة متآزرة ما يحسّه بالتجربة المتصارعة في نفسه والمستحوذة على تفكيره من جرّاء مواقف محدّدة يبذل الشاعر جهده لترجمتها في طرق فنّيّة تعينه على إظهار كوامنه النفسيّة (عنوز، ٢٠٠٧م: ١٦٨)، ويضفي حالة سمعيّة على مايدرك بصريّا على طريق الإستعارة ليفاجئ المتلقّي ويبعده عن الصور التقليديّة المألوفة.

وفي تركيب ما قبل الآخر يعني "كلّ معضلة معبر" يبدو تواجد التناص الإمتصاصيّ – هو الإكتفاء بأخذ معنى النص الغائب دون الاتّكاء على مبناه يعني الأديب يستلهم مضمون نص أو فكرة دون أن يكون من هذا النص وجود لفظيّ واضح في أثره (لوشن، ١٤٢٦ق: ١٠٢٦) – للآية الشريفة "إنّ مع العسر يسرا" ليبيّن أنّ الرافد هو "النخلة" ولو انعدمت، لكنّ الزمن هو الّذي يصلح كلّ الأمور ويعيد النظم إلى الأشياء والكائنات.

لاغرابة أن تكون النخلة لدى القاسم رمزا للحياة الجديدة والنشاط، وعلامة واضحة لخلود الأرض وربّما يتغلغل خلودها في قضيّة أمّه الّتي بالرغم من تجربتها الكوارث المتعدّدة غيرأنّها لاتزال تقوم على رجليها مقاومة مثل شجرة النخلة الّتي فقدت كلّ ما نبت منها وخرج من التراب لكنّ جذرها الباقي يخلدها ويجعلها سرّا من أسرار مكان نبت منه هو الطين:

كانَت عاصِفةٌ مِن لَدُني
وَعَواصِفُ كانَت مِن لَدُنك
هَلَعَت[١] وَانتهكَت سعفاتُ النخلةِ عنقودُ النخلةِ جذعُ النخلةِ
أبكي، يا ربَّ الجندِ القاضِي وَالشاهِد، أم أشكُرُ

---

١. هلع: إضطرب.

مادامَت بعضُ جذورِ النَخلةِ سِرّا مِن أسرارِ الطّينِ.. (القاسم، ۱۹۹۳م، ج٤: ٩٥و٩٤)

تصبح النخلة فى هذا المشهد الشعرى تجسيدا لمقاومة أمّ القاسم المعانية للعواصف المتعدّدة، فى الواقع يعدّ الشاعر - الّذى دخل المعارک الأدبيّة وتذوّق ضروب التنكيل والنفى - المعاناة الحقيقيّة بأمّها؛ لذلک يأخذ لنفسه عاصفة واحدة هى هنا رمز للظلم والمعاناة ولأمّه عواصف عديدة، ولرسم المعاناة الّتى التحقت بأمّه يصوّر النخلة الّتى تنتهک من الجزء إلى الكلّ. فيبدأ انتهاک الشجرة بفروعها "سعفات النخلة" ثمّ عنقودها وفى النهاية جذعها، كأنّ الدمار ينزل على الشجرة من الأعلى إلى الأسفل بيد أنّ جذرها يسلم من الدمار؛ وذلک أنّها تمتاز بسرّ من أسرار الطين، فى الحقيقة تتكوّن فى ذهن القاسم غوامض من حقيقة النخلة الّتى قضت العواصف على هيكلتها لكنّ جذرها يخلد تحت الطين، فليس ذلک إلّا تذكير الثبات فى أمّ تهبّ عليها الرياح الشديدة غيرأنّها ضربت جذورها وثيقة فى طين الحياة ولايعلم سرّه غير الله تعالى؛ فيناديه القاسم مجهشا بالبكاء ليطّلع على الحقيقة المضمرة فى هذه القضيّة.

موتيف الزيتونة

شجرة الزيتون[1] من الأشجار التابعة للفصيلة الزيتونية[2] وهى شجرة معمرة دائمة الخضرة وعادة تنبت بثمرة الدهن وهو الزيت (المصلح والصاوى، ١٤٢٩م: ٣٣٩)، ثمّ تزهر وتثمر بعد أربع الى خمس سنوات، متحوّلة من لونها الأخضر إلى الأسمر بعد نضجها وتستمرّ فى إعطاء ثمارها أكثر من ألف عام. ثمرة الزيتون من الثمار الغضة، وتعتبر شجرة مباركة لأنّها أوّل شجرة نبتت فى العالم، وأوّل شجرة نبتت بعد طوفان نوح (ع) وورد ذكرها فى القرآن الكريم فى ستّة مواضع هى سور الأنعام آية ٩٩، و١٤١، والنحل آية ١١، والنور آية ٣٥، وعبس آية ٢٩، والتين آية ١.

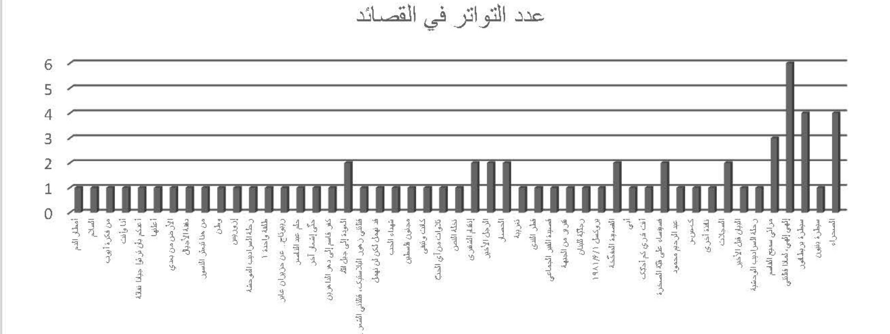
والزيتون يملک فى وجهة النظر الفلسطينيّة قيمة لملكيّة الأرض، وجمالها، وروعتها بخضرتها المستمرّة الّتى تكسو الطبيعة والجبال، وهو أساس لحياة الإنسان الفلسطينىّ الّذى يتضرّر ويخسر بإصابته، ويصل وقع هذا الخسران إلى أشدّ حالاته حينما يمنع

1. Olea Tree.

2. Family :Oleaceae.

إسرائيل المجارى عن الإتصال بأشجاره تخسيرا للشعب الفلسطينيّ. وأمّا اختيار الشعراء الفلسطينيين شجرة الزيتون فى أشعارهم فيرجع سببه إلى الصلة التأريخيّة بينها وبين أرضهم؛ فهى فى الخطاب الثقافىّ والسياسىّ رمز للصمود، والبقاء فى هذه الأرض، وشاهدة على الحقّ التأريخى المسلوب، وتكوّن تحديا لافتراءات الآخر الّذى يظنّ أن جذوره التأريخية تمتدّ فى هذه الأرض (عتيق، ٢٠١٤م: ٨٤)، كما أنّ هذه الشجرة تختزل دلالة دينيّة على اعتبار قدسيّتها، ولاتنفصل قدسيّتها عن البعد العقائدىّ المعتبر أنّ أرضها وقفيّة .

شجرة الزيتون تسرد حكاية حبّ الشاعر الفلسطينيّ لأرضه المحتلّة وتبيّن قصة غراميّة لأرضٍ تسقيها الدماء ويفيض جوفها بجسوم آلاف من الشهداء، وسطّر على أرض الشجرة أبرز مياسم العزّ والمقاومة مع أنّها كانت بما تحمله من مضامين قوميّة عالية، مرمى لأعمال العدوّ الصهيونىِّ المجرمة. يستمدّ القاسم من شجرة الزيتون، عند التعبير عن الإستقامة والصمود، وكان المبعث ما تحظى به الزيتونة من قوّة عظيمة على التناسق مع المتغيّرات وعلى المعيشة الطويلة فى ظروف قاسية؛ فهذه الشجرة الدالّة على النشاط والقوام وعلى الرسوخ والتلاؤم تصبح للقاسم موضوعا قابلا للعناية وواردا فى معجم موتيفاته بتكرار يوظّفه بوفرة فى كلّ أرجاء دواوينه وبالرغم من أنّه لامحلّ للفظتها فى عناوينه الشعريّة من القصائد والدواوين غيرأنّ تكرارها المثير يتناثر فى كلّ مكان من مجموعاته الشعريّة على قالب الهدف الواحد ولكن فى المواضيع المتعدّدة كما كرّر لفظتها ٦٩ مرّة فى جلّ الدواوين، والّتى بعضها مستقلّة بنفسها والأخرى تقترب من مضمونها؛ فالإحصائيّة التالية تؤيّد مبلغ التكارير العائدة إلى لفظة الزيتونة فى قصائد الشاعر كما يلى رسمها:



يتّسع عدد الإشارة إلى الزيتونة فى قصيدته "إلهى إلهى، لماذا قتلتنى" حيث لم تكن قبله فى شعر القاسم مساحة ملحوظة تربو إشارته إلى الزيتونة على ستّ مرّات بينما لايمكن أن يعثر على هذا المقدار من العناية بشأنها فى قصائده الأخرى، ثمّ تلاحظ خطوته الثانية والثالثة إليها فى قصيدتى "الصحراء" و"سيرة بريطافور" اللتين تحظيان متساويتين بأربع مرّات من تكرار هذه اللفظة اللافتة للعناية. لقد ميّز سميح القاسم الزيتونة فى شعره عن غيرها من الأشجار برمزيّة رائعة لاتخرج من الميزتين اللتين إحداهما تعود إلى قدسيّة هذه الشجرة والثانية إلى دلالتها على وطن الشاعر بوصفه مكانا تنبت فيه الزيتونة، وتصبح الزيتونة رمزا للأرض المحتلّة بنفسها ورمزا للحياة والمقاومة حيث أى حركة عدوانيّة ضدها بمنزلة القيام باحتلال البلاد، على أيّة حال ينحصر كلا القضيتين فى حيّز واحد وهدف مماثل هو المقاومة الفلسطينيّة.

أمّا تلاحم الزيتونة مع العنصر الدينىّ فى شعر القاسم فينمّ عن تراثه الدينىّ الّذى يصوغ هيكلة أشعاره يظهر ضمن إنتاجه واعيا أو عشوائيّا، مباشرة أو غيرمباشرة ليثير به الشاعر فى القرّاء عواطفهم الدينيّة؛ لأنّ الموروث الدينىّ يشكّل على تنوّع دلالاته وتعدّد مصادره منبعا إلهاميّا ومحورا دلاليّا يحوك الكثير من المضامين والمعانى الّتى يستوحيهما الشاعر (الكسوانى، ٢٠١٢م: ٢١)؛ فما يقرّب القاسم من الله تعالى ودينه الإسلامه هو تمسّكه بالعدل والحفاظ على وطن الشاعر المحسّ بأنّ ظلّه تعالى يغطّى هذه الأرض ويحاميها بكلّ ما فيها مثل شجرة الزيتونة المباركة:

لَو صَحّ أنّكَ واهبٌ أرضى لَهم ... أنا منكَ يا ربَّ السماءِ بَرَاء

فَانظُر، ألستَ تَرىَ جبينِى بيدرا[١]؟ ... وَانظُر.. أنا زَيتونةٌ خَضراءُ

وَطَنٌ أنا.. مَرج ابنُ عامر قامتِى ... وَالنقبُ[٢] وَالأغوارُ[٣] وَالأرجاءُ

وَأنا حنينُ اللاجئينَ وَثورةٌ ... مِلءَ الوُجودِ، وَرايةٌ حَمراءُ

(القاسم، ١٩٩٣م، ج٢: ٤٠٣)

١. البيدر: الموضع الّذى يجمع فيه الحصيد ويداس.
٢. الأغوار جمع الغور: ما انحدر واطمأنّ من الأرض، قعر الشىء.
٣. النقب: التقب.

يعتبر القاسم نفسه من يملك الشخصيّتين؛ الأولى منهما زيتونة خضراء. يعرّف الشاعر نفسه بزيتونة تتّسم باللون الأخضر وهو لون يذكّرنا لأوّل مرّة بلون الطبيعة والأشجار ويعبّرعن الحياة، والسرور، والسلام. (پيرانى شال وآخرون، ١٣٩٢ش: ٤٤) إنّ الزيتونة بنفسها رمز للسلام، وإضافة اللون الأخضر إليها تزيد من النزعة المسالمة فيها وفى من يوظّفها هو "الشاعر" ولكن هى فى هذه الأبيات أمام شخصيّة الشاعر الأخرى هى الّتى تتّسم بالراية الحمراء، لأنّ اللون الأحمر يدلّ فى الشعر الفلسطينى المعاصر على الثورة والتحرّر من الإستعمار (المصدر نفسه: ٣٣)؛ فذلک وجه آخر من سميح القاسم حيث تؤكّده قرينة من الشطر الأوّل فى البيت الرابع هى لفظة "ثورة" كما ذكر قبله "حنين اللاجئين" يمكن أن يدنو من مضمون السلام فى تركيب "زيتونة خضراء".

يشكّل الموروث الدينىّ إرتباطا وثيقا بوجدان الشاعر الإنسانىّ ومرجعيّته الدينيّة، ولاسيّما تأثّره بالقرآن الكريم لاحتواءه على الكثير من الرموز الدالّة ولصلاحيّته لكلّ زمان ومكان كان جميعها دافعا ليغرف الشاعر المعاصر من منهله الّذى لاينضب (النوافعة، ٢٠٠٨م: ٧)، لذلک ليضفى القاسم على نصّه جوّا من القداسة يدرج الزيتونة فى مجموعة من مفردات تناصيّة مستعارة للآيات الشريفة مبتغيا ليصبغ أشعاره صبغة معنويّة:

لام نون
وَضَراعةُ[1] روحِى، عِمادِى فِى الحَمأ المَسنُون[2]
والكَفَنُ الطالعُ مِن جِلدِى
وَالتابوتُ الطالعُ مِن جَسَدِ الزَّيتونِ
وَالأسلافُ الموتى الأحياءُ الموتى
وَالأحفادُ الآتونَ (القاسم، ١٩٩٣م، ج٤: ٨٨)

يراعى الشاعر فى هذا المقطع ترتيبا دقيقا تقع فيه الولادة والموت بلمح البصر؛ فيبدأ بسرعة من دخوله فى الطين الأملس "الحمأ المسنون" ثمّ يموت ويلبس "الكفن"

١. الضراعة: الخضوع والذلّة.
٢. الحمأ المسنون: الطين الأملس.

وفي النهاية يُصنَع له تابوت من "جسـد الزيتون". فبداية الإنفعال بالقرآن الكريم كانت بالمفارقة بين ترتيب الحروف المقطّعة في مسـتهلّ المقطوعة الشـعريّة وترتيبها في القرآن الكريم للإعتراف بقداسـة الحروف ونظامها المتميّز، أضف إليه تركيب "الحمأ المسنون" الّذى خلق البشـر منه وهو جاء في آيات ٢٦ و٢٨ و٣٣ من سـورة الحجر وأمّا الآخر فهـو تركيب "الأحياء الموتى" الآتي صفة للأسـلاف في قوله تعالى «ولاتقولوا لمن يقتل في سـبيل الله أموات بل أحياء ولكن لاتشعرون» (البقرة: ١٥٤)؛ فذكر المثالان ليطمئنّ إلى تواجد الزيتونة في جوّ دينيّ وضعه القاسم لهذه الشجرة ليزيد من قداستها ومعنويّتها في شعره.

الميزة الأخرى لشـجرة الزيتونة في شعر القاسم تنبثق عن شهرة الأرض الفلسطينيّة بها حيث تتجسّـد هذه الشـجرة لوحدهـا وطنا بكلّ جوانبها وتظـلّ مجرّدة ما يحوزها القاسم من حياته ليدفع بها الحملات الصهيونيّة، فمعظم قدرة الشاعر يتلخّص في زيتونة تحملها حمامة لتنشر السلام في العالم مثل مايفعله ملك الله تعالى جبرائيل.

أصبحَتِ اليومَ حمامة

حَمَلَت قصفةَ زيتونٍ[1].. وطارَت.

فِي بِلادِ اللهِ .. جِبريلا.. بَشيرا بِالسَّلامَة (القاسم، ١٩٨٧م، ج١: ٥١٦)

يعتمد الشاعر في توظيف الزيتونة ودلالتها على قواها الأسطوريّة ليكمل صورتها في شعره؛ فيومئ في مستهلّ الأمر إلى الحمامة الحاملة للزيتونة هي الّتي تجلب في الموروث العالميّ الأمن والسلام مثل مافعلته لراكبي سفينة نوح (ع)، ولعلّ صورتها في هذا القسم من شـعر سميح القاسـم تماثل الرسـم الّذى رسمه الفنّان العالميّ بيكاسو بجعل الحمامة حاملة بمنقارها غصن زيتون بوصفها رمزا للسـلام (عسكر، ٢٠٠٩م: موقع الناس)؛ لأنّ الحمامة الّتي تذكر في شـعر القاسـم أيضا تحمل قطعة من فرع "قصفة" شـجرة الزيتون وذاك لايظهر إلّا روح الشاعر المطالبة بالصلح والسلام. وتكتمل صورة السلام في شعره حينما يأتي بالبشـير الآخر بالسلام وهو ملك جبرائيل الأمين الّذى يصبح رمزا دينيّا لإذاعة السلام في بلاد الله هي فلسطين.

١. قصفة الزيتون: فرعه.

إنّ الزيتونة لدى القاسم تحوى أكثرأشياء ثمنا يمكن العثور عليها فى فلسطين لكنّها أيضا لم تأمن من نهب المحتلّين؛ فحينما يزاولها القاسم فى شعره فمن المستبعد جدّا أن لا تكون ملامح من الشجن والحزن؛ وذلك أنّها تعيد الشاعر إلى جذوره وهويته بين أمّة العرب الّتى تستعير وجودها وجذريّتها من شجرة الزيتونة؛ فهى أقدم تأريخيّا من الشعب العربىّ:

زيتونةٌ مِن خَلّة[1] القَصَب
تَهِبُ الوجودَ لِأمّةِ العَرَبِ
نَشَرَت عَلى الآفاقِ خُضرتَها
وَتفجّرَت نُورا مَدى الحِقَبِ
ما زُرتُها إلّا وَعاجَلَنى
مِنها سؤالُ الحُزنِ: أينَ أبِى؟

(القاسم، ١٩٩٣م، ج٣: ١٧١)

يتشبّث القاسم بالزيتونة ويشيد بها ليؤكد أنّها عصارة تمنح الحياة للشعب العربىّ ولولا هذه لما بقى شىء من تراثهم؛ فذاک التراث واحد من تلک الجذور الراسخة التى ترتكز عليها كلّ أمّة فى مواجهة أىّ رياح تعصف بوجودها القومىّ، فيزوّدهم وجود الزيتونة بإحساس قوىّ بخلفيّتهم، ويقين متعالٍ بأصالتهم وعراقتهم. إنّ الموتيف الموظّف فى هذه الأبيات بواسطة الزيتونة يخصّ حالتى الفرح والحزن وأمّا خضرة الزيتونة وانفجار ضوءها؛ فهُما ليسا إلّا تبيين لحالة الفرح بغية نشر السلام والرجاء فى قلب الشعب الفلسطينىّ لكنّ الشاعر حينما يقصد الاقتراب من الزيتونة تلازمه حالة الحزن الّتى تتبادر إلى ذهنه بشكل سؤال هو: هل تريد أن تزيد من حزنک بزيارة الزيتونة، فى الواقع تخضرّ الزيتونة إلّا أنّها محزونة من أنّها لاتغرس ولاتنبت بأبناء فلسطين بل بيد غير أبناءها؛ لذلک حزن الزيتونة بزيارتها ينتقل إلى سميح القاسم وانفجار ضوءها يبثّ علامة اخضرار الأرض واستقامتها إلى جانب نهبها.

إنّ لون الزيتونة المخضرّ ليس مجالا مغلقا لرسم الصورة المقاوميّة بل ظاهرها تماما

---

١. الخلّة: الخصلة.

من الجذع، والجذر، والزيت، والغصن و... يحظى بميزات فريدة تتيح الحقل لولوج الشاعر فى أىّ منها لإكمال هدفه. وهذه المرّة تلفت أغصان الشجرة عناية القاسم نحوها:

وَأنتِ أيّتُهَا الشَمسُ
أيّتُها العَجَلةُ الهاربةُ مِن مَركبةِ اللهِ
إهدئِى قَليلا وانظرِى إلىَ الهواءِ..
ملايينُ الأيدى مَشدودةٌ نَحوَكِ
ألا ترَينَ أغصانَ الزَّيتونَ هذه؟
إنّها أيدِينا .. أيدِينا القديمةُ المَبتورةُ[١]
وَكلّها مَشدودةٌ نَحوَكِ (القاسم، ١٩٩٣م، ج ٤: ١٨٠ - ١٧٩)

لاتنتهى استعانة القاسم بالطبيعة مركّزا على شجرة الزيتونة بل يلوذ بالأشياء المرتبطة بها ويستفيد من البواعث الّتى تُنبتها وتحول دون نبتها لمصلحته؛ لأنّها تساعده على توفير صورة موتيفيّة مؤثّرة مثل رنوّه إلى الشمس الّتى تطلع وتغرب على التوالى وهى تظلّ عند القاسم رمزا للعون والحماية لشجرة الزيتونة، يبدو أنّ القاسم جمع هنا المشهدين: أوّلهما مشهد الطبيعة المتكوّن من حركة الشمس والزيتونة، وثانيهما مشهد ساحة الحرب المتكوّن من حوار المعين والمستعين فيها؛ فليمنع الشاعر شمس ساحة القتال عن الغياب يتمسّك بذكرها بالتشبيهات المؤثّرة مثل تشبيه الشمس الهاربة من الإشراق نحو شجرة الزيتونة بهاربة من مركبة الله، فقدّس بذلك عمل الإشراق "هو الرفدة والحماية" ثمّ يشبّه أغصان الزيتونة بأيديهم الممدودة نحو الشمس لتطلب منها الإشراق وإن لم تنعطف أمام هذا الطلب المرجوّ فأظهرت بخلها وقسوتها.

النتائج

لقدكان الموتيف فى شعر سميح القاسم موقفا ممنهجا على التأكيد والإلحاح وهو ليظهر إلحاحه على الموتيف لميقع فى شبكة من تكرار عشوائىّ يدلّ على التفنّن فى البيان فحسبُ؛ بل يتوخّى به غاية جماليّة هى إثارة المخاطب وإحالته إلى قضية محيطة به؛

١. المبتورة: المقطوعة.

فالبحث عن الصورة الشعريّة حول موتيفی النخلة والزيتونة فی شعر سميح القاسم، ناتج عن العثور علی تواجدهما المكرّر فی الأشعار وهذا التكرار الموتيفی لشجرتی النخلة والزيتونة كان بينهما متساويا علی التقريب وإن كان الإختلاف بينهما فی استتباب الموتيفين ضمن القصائد وفی المضمون الّذی يضمره أی منهما والّذی يثمر الكشف عن تجربته الثوريّة فی إطار الهدف الواحد هو فكرة المقاومة؛ لذلک كان موتيف النخلة لديه دفقة شعوريّة يكمن وراءه الشعور القومیّ ويقصد به العثور علی مخرج ليهرب به الشاعر من المحنة الّتی أصيب بها فی موطنه؛ فيصورّ النخلة فی شعره شجرة تتصف بميزات تبعد عنها غيرها من الأشجار، علی سبيل المثال هی شجرة تصبح محورا يتوقّف عليه كلّ نظم العالم وأحداثه من السمعيّة والمرئيّة، هی رمز للإستقامة الخالدة للأرض، ورمز للحياة الجديدة والنشاط، وعلامة واضحة لخلود الأرض، وتصبح للإنسان الفلسطينیّ مرشدة توجّهه إلی طريق الصواب أو تحلّ محلّه كمقاتلة فلسطينيّة تلج فی المعركة، غيرأنّ الزيتونة فی شعر القاسم تختصّ بالقضيّتين؛ الأولی ترتبط باكترات الشاعر لقداسة الشجرة، هی الّتی تعود إلی حدّ بعيد إلی وجدانه المتماسک مع التراث الدينیّ، والثانية دالّة علی أنّ الزيتونة ولاسيّما اخضرارها يبعث حياة للأرض الفلسطينيّة وشعبها حتّی تفضی إلی رمز للتجدّد والعمران.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور. (لاتا). لسان العرب. تحقيق عبدالله علی الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلی. القاهرة: دار المعارف.

بلاوی، رسول ومرضيه آباد وعباس طالب زاده وعباس عرب. (١٣٩١ش). «موتيف النخلة فی شعر يحيی السماوی». الجامعة اللبنانيّة. مجلّة الدراسات الأدبيّة. رقم ٧٨،٧٧،٧٦، صص ٨٦-٦٥.

پيرانی شال، علی وزهرة ناعمی وخديجة هاشمی. (١٣٩٢ش). «نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما فی أشعار نازک الملائكة». إظاءات نقديّة فی الأدبين العربی والفارسی. س٣. ع١٢. صص٥٢-٣٣.

تقوی، محمد وإلهام دهقان. (١٣٨٨ش). «موتيف چيست وچگونه شكل می گيرد». فصلنامه تخصّصی نقد ادبی. ع٨. صص٣٢-٧.

خلف، يونس حمش. (٢٠٠٦م). «النخلة فی التعبير القرآنی». مجلّة التربية والعلم. ج١٤. ع١.

صص١٢٣-١٠٠.
سقيرق، طلعت. (١٩٩٣م). الشعر الفلسطينيّ المقاوم فى جيله الثانى؛ من قصيدة الثبات إلى قصيدة الانتفاضة فى الوطن المحتلّ. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.
عبدالأمير، صفا بطفى. (٢٠١٠م). «الأبعاد الجماليّة للمئذنة فى العمارة الإسلاميّة». مجلّة جامعة بابل، العلوم الإنسانيّة، م١٨، ع٢، صص ٥٥٧-٥٤٩.
العبسى، محمّد موسى على. (١٩٩٤م). النخيل فى الشعر العربى. رسالة ماجستير. عمان: الجامعة الأردنيّة.
عتيق، عمر. (٢٠١٤م). «دراسة أسلوبيّة فى الزجل الشعبى ديوان تعب السنين للشاعر موسى الحافظ نموذجا». مجلة التراث والمجتمع. ع٥٦. صص١١٢-٨٣.
عجينة، محمّد. (١٩٩٤م). أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها. ط١. بيروت: دار الفارابى.
العمارى، الطيب. (٢٠١١م). «النخلة فى البيئة الصحراويّة قيطة اقتصادية ورمزية سوسيوثقافية». مجلّة الواحات للبحوث والدراسات. ع١٥. صص ٢٤٩-٢٣٨.
عنوز، كاظم عبدالله عبدالنبىّ. (٢٠٠٧م). «تراسل الحواس فى شعر الشيخ أحمد الوائلى». مجلّة مركز دراسات الكوفة. ع٦. صص١٧٦-١٦٧.
القاسم، سميح. (١٩٨٧م). ديوان سميح القاسم. ج١. بيروت: دارالعودة.
القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٢. الكويت: دار سعاد الصباح.
القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٣. الكويت: دار سعاد الصباح.
القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم. ج٤. الكويت: دار سعاد الصباح.
القطّ، عبدالقادر. (٢٠٠١م). فى الأدب العربى الحديث. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
الكسوانى، ناهدة أحمد. (٢٠١٢م). «تجليّات التناص فى شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثى سميح أنموذجا"». مجلّة قراءات. ع٤. صص٣٢-١.
لوشن، نور الدين. (١٤٢٦ق). «التناص بين التراث والمعاصرة». مجلّة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية و آدابها. ج١٥. صص ١٠٢٤-١٠١٩.
المصلح، عبدالله عبدالعزيز، عبدالجواد الصاوى. (١٤٢٩ق). الإعجاز العلمىّ فى القرآن والسّنة. ط١. جدّة: دار حياد للنشر والتوزيع.
المنصور، زهير أحمد. (١٤٢١ق). «ظاهرة التكرار فى شعر أبى القاسم الشابى؛ دراسة أسلوبيّة». جامعة أمّ القرى. السنة الثالثة. ١٣٥٩-١٣٠٣.
النوافعة، جمال فلاح. (٢٠٠٨م). أثر القرآن الكريم فى الشعر الفلسطينى الحديث. أطروحة دكتوراه. جامعة مؤتة: عمادة الدراسات العليا.

المصادر الإنكليزيّة:

Abrams, m.h(1999): a glossary of literary terms, printed in the united states of America.

Alwan, f.s, m.saio, gl. Simon, m.sassine(2004): dictionnaire francais-arabe, beyrouth, liban.

Baldick, chris(2001): the concise oxford dictionary of literary terms, oxford univer sity press.

Oxford University (1978): The Oxford English Dictionary. University press: Oxford.

المصادر الإنترنتيّة:

جمعيّة أصدقاء النخلة. (۲۰۱۳م). النخلة في وجدان الشاعر سلطان بن خليفة الحبتور. www. iraqi-datepalms.net/Uploaded/file/MagazineDatePalms121.pdf .

عسكر، قصي الشيخ. (۲۰۰۹م). مفهوم الحيوان والطير في شعر الشاعر صدام فهد الأسدى. موقع الناس، http://al-nnas.com/CULTURE/13sd.htm.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ١٤١ ـ ١١٩

شعر العلامة السيد محمد حسين فضل الله فی ضوء النقد البنيوی

(قصائد من ديوان فی دروب السبعين نموذجا)

سيد محمد ميرحسينی*
إلهام مريمی (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

يحظی ديوان فی دروب السبعين للعلامة السيد محمد حسين فضل الله بأهمية خاصة بقصائده الكلاسيكية والحديثة ولغته الصوفية والشعور المتقد تجاه رؤية الخالق والتأمل فی حصيلة العمر. إن ما كان مؤثراً فی نقل رسالة الشاعر هو الصور البيانية وبنية القصيدة. تحاول البنيوية (structuralism) شق طريقها فی سبيل الكشف عن العلامات الجديدة وفهم العلاقات الداخلية للعمل الأدبی. تحاول هذه المقالة التطرق إلی سيرة العلامة السيد محمد حسين فضل الله وقريحته الشعرية والتعريف بديوانه، إضافة إلی دراسة أسس النقد البنيوی فی بعض قصائده. لأجل ذلک، ستعنی المقالة بمستويين من مستويات اللغة الشعرية هما المستويات الخارجية التی تمثل الوزن والقافية الشعرية والبنية الصوتية والكلامية والنحوية والتركيبات الحديثة، والمستويات الوسطی التی تتناول الصور الشعرية والعلامات والرموز مع الإشارة إلی الشواهد والأمثلة. يحاول هذا البحث تقديم شرح أدق للأشعار بافتراض وجود نوع من الوحدة بين البنية والمضمون.

المفردات الدليلية: السيد محمد حسين فضل الله، فی دروب السبعين، النقد البنيوی.

---

*. أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينی الدولية، قزوين، إيران
sevensbc@gmail.com
**. طالبة مرحلة الدكتوراه فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخمينی الدولية، قزوين، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٠/١٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

المنهج البنيوى منهج يستخدم للبحث والتحليل النصى ويحظى فيه الاهتمام بالبنية أى الشكل والمعنى مع المفهوم بأهمية كبيرة بحيث لا يمكن تحقيق الهدف دون أخذ كل من الجانبين بعين الاعتبار.

يعتقد رومان ياكوبسن أحد أشهر الشكلانيين الروس أن البنية تشمل الشكل والمعنى ولأجل الدخول إليها يجب البدء من الصوت والمرفيم لنصل إلى دراسة البنية الكلية «ولذلک فإن ما يقال من أن الناقد البنيوى الذى لا يتعامل مع المحتوى بقدر ما يتعامل مع الشكل، لا يمكنه أن يكون مصيباً مائة فى المائة.» (شميسا، ٢٠٠٤م: ١٨٠) يحظى كل من المحورين النمطى والإيحائى فى النظريات الأدبية الحديثة وفى التحليل البنيوى للشعر بأهمية كبيرة «تتكون كل جملة من عدد محدود من الوحدات اللغوية التى تقع على تسلسل خطى إلى جانب بعضها البعض لكى تؤدى معنى فورياً. ويبين لنا مبدأ الطبيعة الخطية للدلالة اللغوية أن نمط الوحدات اللغوية يبنى المعنى النهائى لكل مفهوم.» (أحمدى، ٢٠١٣م: ٢٠-١٩) إن سبب الاختيار ونوعية الوزن الشعرى ودراسته ودراسة القوافى الجانبية والداخلية عن طريق تسليط الضوء؛ يخلق نوعاً من التوازن فى البيئة الشعرية يدين للتكرار المختار بدلاً من الحروف الصامتة والصائتة والمفردات. كما أن دراسة المفردات المختارة وتضادها وتناسبها وتوازنها النحوى مع العثور على تركيبات قواعدية وتكرارها والوصول إلى الصور البيانية مثل التشبيه والاستعارة والمجاز فى الأشعار والوصول إلى التركيبات الحديثة والرمزية ودراسة العلامات اللغوية للوصول إلى الدلالات المناسبة والمطلوبة؛ جميعها من العناصر التى تكوّن دراسة بنية العمل الأدبى. ومن هذا المنطلق قالوا: «البنيوية حركة تبدأ بالمنحى الذرى وتنتهى بالنظرة الكلية.» (دان، ٢٠٠٤م: ١٥٧) وسيقوم البحث بدراسة وجهة النظر هذه فى ديوان "فى دروب السبعين" للعلامة سيد محمد حسين فضل الله؛ لفهم جماليات اللفظ والمعنى، سعيا للإجابة على الأسئلة التالية من خلال هذا البحث التوصيفى التحليلى:

١. ما هى المضامين والمواضيع الشعرية للديوان، وما هى العلاقة بين هذه المضامين واللغة الشعرية؟

٢. كيف تؤدي بنية الوزن وقافية الأشعار إلى الجمال اللفظي والمعنوي؟
٣. مفردات وعبارات أية بنية وتركيبات جديدة استعملت في اختيار الأصوات؟
٤. كيف هي الصور البيانية في الأشعار؟

يبدو أن شكل القصائد يتناسب مع نمطها؛ أي إن بنية الوزن والقافية والموسيقى الداخلية والخارجية متقاربة مع ضمير الشاعر وأهدافه والصور البيانية والتشبيهية مكونة من كم هائل من العناصر الطبيعية الملموسة.

أجريت الكثير من الدراسات والبحوث حول الأعمال والأفكار الدينية والسياسية للعلامة السيد محمد حسين فضل الله، ولكن لم توضع أية مؤلفات حول شخصيته الأدبية بشكل مستقل يستحق الذكر. ومن هذا المنطلق، تم إعداد رسالة ماجستير بعنوان "الشرح والترجمة والنقد الجمالي لديوان في دروب السبعين للعلامة سيد محمد حسين فضل الله" قامت به إلهام مريمي طالبة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها بإشراف الدكتور السيد محمد مير حسيني وتمت مناقشتها عام ٢٠١٢م في جامعة الإمام الخميني الدولية في قزوين.

السيرة الشخصية والعلمية

«ولد السيد محمد حسين بن سيد عبد الرؤوف بن نجيب الدين بن سيد محيي الدين بن سيد نصر الله بن محمد بن فضل الله في ١٩ شعبان عام ١٣٥٤ للهجرة، في النجف الأشرف لأسرة متدينة.» (حزب الدعوة، ٢٠١٠م: ٨) تعلم مختلف العلوم لدى والده حتى بلغ التاسعة من العمر، ثم تابع تعليمه على يد أساتذة الحوزة الكبار. حضر طوال سنوات كثيرة من عمره ونظراً لمكانته العلمية والفقهية في دول إسلامية مثل سورية ولبنان وإيران و المدن العراقية ويعتبر من الشخصيات الدينية والسياسية البارزة في لبنان وهو القائد المعنوي لحزب الله والمقاومة الإسلامية. (مرادي، ٢٠٠٤م: ٤٣) طبع له حتى الآن ما يزيد على سبعين كتاباً في مائة مجلد.

ومن البحوث القرآنية للعلامة يمكننا أن نشير إلى كتب مثل: من وحي القرآن (تفسير القرآن في ٢٤ جزءا)، الحوار في القرآن وأسلوب الدعوة في القرآن وفي مجال الفقه

"الفتاوى الواضحة، فقه الحياة، كتاب الجهاد، كتاب النكاح". أما الفكر الإسلامى فنلاحظه فى كتب مثل: «من أجل الإسلام، قضايا على الضوء، الإسلام ومنطق القوة، دنيا الشباب، دنيا المرأة و فى رحاب اهل البيت.» (انظر: www.Bayynat.ir) وهناك كتب ترجمت إلى الفارسية مثل "الزهراء القدوة، فى رحاب أهل البيت، الحركة الإسلامية، الفقيه والأمة" وغيرها. وبعد سنوات من العمل والمثابرة «توفى فى ٢٢ رجب ١٤٣١ هـ فى بيروت.» (م،ن: ٨)

أما الجانب الآخر البارز فى شخصية السيد محمد حسين فهو القريحة الشعرية؛ حيث سمى «شاعر الفقهاء وفقيه الشعراء.» (حزب الدعوة، ٢٠١٠م: ١٤) وازدهرت هذه القريحة الشعرية فى وجوده مما أنتج ٤ دواوين شعرية. «دواوين "يا ظلال الإسلام" (رباعيات) "قصائد من أجل الإسلام والحياة"، "على شاطئ الوجدان" و"فى دروب السبعين".» (bayynat.ir) وهى نتاج أيام عمره الأخيرة.

ديوان فى دروب السبعين

ديوان "فى دروب السبعين" آخر عمل أدبى للعلامة ويحتوى على ١٤ قصيدة منها القصائد القصيرة والطويلة التى تحتوى على مضامين عديدة أقلها بيتان وأكثرها قصيدة من ٩٤ بيتاً. أما قصائد هذا الديوان فهى حسب الترتيب عبارة عن:

أهوى الحياة (٢ بيت) / إياب الروح (٩ أبيات) / الزمن الهارب (١٢ بيتا) / أنا الغيب فى الحس (الشعر الحر) / لفتة الطهر (الشعر الحر) / نهر الذكريات (١٥ بيتا) / رحله إلى السماء (١٤ بيتا) / أى عمر؟ أى ذات؟ فى دروب الخمسين (٢١ بيتا) / فى دروب السبعين (٢٢ بيتا) / يا لطهر الصفا (٣٢ بيتا) / رحماك فى روح أمى (الشعر الحر) / وحيداً وقفت (الشعر الحر) / شمس الهداية كورت (٤٥ بيتا) / ذكرى الغدير (٩٤بيتا). وعادة ما يسمى الشاعر ديوانه باسم أهم قصائد الديوان وهذا ما فعله العلامة فضل الله.

المضامين الشعرية للديوان

تمثل قصائد هذا الديوان نداء الكشف وبوارق من تأملات العلامة أكثر من أى شيء

آخر. إن الشعر عنده ذو صبغة محلية يصف ما لا تراه العين.

تضاد النور والظلمة، الضلال والطريق، الحياة والممات، وتفاعل مفردات العشق والصفاء والمحبة والكشف والنجوى والوحى والحيرة واليقظة وغيرها، هى النمط الصوفى لجزء من أشعاره وتحتاج إلى تأمل عميق. وخلافاً لسائر الشعراء المتصوفة، فإن الشاعر يختار تعابير تدعو للتأمل وعبارات ثقيلة وغزلية أحياناً. إنه يبين باطنه بلغة بعيدة عن التكلف.

انقضاء العمر

لعل أهم دوالّ أشعاره فى الديوان هى انقضاء العمر. يرى العلامة أن العمر والحياة فرصة و هبة إلهية ويجب قضاؤها بالمعرفة وليس فى حيرة وجهل. إن انقضاء العمر هام بالنسبة للعلامة لدرجة أنه ذكره فى عنوان الديوان "فى دروب السبعين" والعديد من القصائد الأخرى، مثل: أهوى الحياة، إياب الروح، الزمن الهارب، نهر الذكريات، أى عمر؟ أى ذات؟ فى دروب الخمسين، فلا حاجة بنا لاستطلاع قصائده. حتى ان الحياة واستمرارها واضحة فى رثاء أمه أو أخته والآخرين. ربما تعبر الأبيات التالية عما كان يجيش فى قلب العلامة عندما نظم قصيدة إياب الروح:

رَبِّ هذا عُمْرِى يَغيْبُ مَعَ الليْـ ـلِ ويَمْضِى إلى المَدَى المَجْهُولِ
فى دُروبِ السَّبعين يُسْرِعُ بِىَ الـ ـخَطْوُ، فماذا فى المُلْتَقى المَأمُولِ؟
رَبِّ عُدْ بى إلَيْك حُرّاً نقيَّاً طاهِرَ الرُّوحِ كالنَّسِيْمِ البَليْلِ

(فضل الله، ٢٠١٠م: ١٤-١٣)

ويعتبر العلامة أن الدنيا وهم يجب تجنبه:

وأَرَى فى العُمْقِ سِرَّ الـ ـعُمْرِ وَهْماً وَخَيَالاْ

(م،ن: ١٦)

كما يرى الدنيا سجنا مظلماً يجب التفتيش عن بوارق أمل فيه:

إلى أينَ يا عُمْرُ، هَلْ مِنْ طَريقٍ إلى النُّورِ فى تَلَعَاتِ الهِضابْ ...؟

(م،ن: ٢٥)

معرفة الله

الأمر الآخر الذی شغل ذهن العلامة إلی جانب العمر معرفة الله. لقد بلغ معنی العرفان بشکل صحیح من وجهة نظره «العرفان جوهر الحیاة البشریة والصراط المستقیم الإلهی وحرارة الروح وشعلة المودة البشریة لرب العالمین.» (انصاریان، ١٩٨٨م، ج/١: ٢) ویبین العلامة المحبة والعشق والرؤی الصوفیة بالتعابیر ذاتها الموجودة فی عالم المادة والحسیات، ولذلک فقد دمج بین العرفان والحیاة.

وتدل مطولة "رحماک فی روح أمی" بتکرار تفعیلة فعولن علی ذکریات من أمه ممزوجة بذکر الله وتعتبر قصیدة "لفتة الطهر" فی رثاء أخته وابن أخته وقصیدة "شمس الهدایة کورت" فی رثاء الشیخ محمدرضا آل یاسین من القصائد الحزینة.

أهل البیت

أما الاهتمام بأهل البیت فطالما کان فی طلیعة أعماله وأفکاره: «استعمال القالب النافذ والباقی للشعر لإحیاء ملحمة عاشوراء وذکری الإمام الحسین (ع)، أمر متداول من القدیم وقد شجع علیه أهل البیت کما أن أسلوب الشعراء فی إنشاد شعر عاشوراء أمر مختلف.» (محدثی، ٢٠٠٨م: ٢٥٢) وقد ساهم العلامة فضل الله فی قصیدة "وحیداً وقفت" فی نقل مفهوم عاشوراء والظلم الذی تعرض له الإمام بالاعتماد علی تکریم مکانته الشامخة. وینتهی الدیوان بقصیدة "ذکری الغدیر" فی تسلیط الضوء علی حادثة غدیر خم وبذکر ولایة الإمام علی (ع) وجهل بعض المسلمین.

اللغة الشعریة للدیوان

إن المضامین الشعریة للدیوان بحد ذاتها نتیجة لاختیار نوع واحد من الوزن الشعری والموسیقی الداخلیة والخارجیة واختیار المفردات والتراکیب المناسبة. وتشکل اللغة الشعریة دراسة المستویات الخارجیة مثل الوزن والقافیة والصوت والمفردات والمستویات الوسطی تشمل الصور البیانیة والخیالیة وسوف نتطرق إلی کل منها فی هذا البحث. تسود فی کافة الأشعار عاطفة قویة وصدق منقطع النظیر مما أبعد الأشعار

عن جزالة اللفظ. لحن الأشعار بسيط وحزين وأحياناً يتضمن البحث والسؤال، ومن هذا المنطلق فإن ذهن العلامة وأفكاره فى سفره وفى عالم الشهود يتضمن البحث عن الذات الإلهية وانقضاء العمر. فعلى سبيل المثال نلاحظ فى الأبيات التالية الصدق والعاطفة والحزن كمؤشرات رئيسة للأبيات وجميعها مقتبسة من الفكر السامى الذى يسعى للتحرر من الدنيا:

حَلّقَتْ بى إليک کلُّ خَيالا ... تٍ وطَافَتْ بِالغَيْبِ كلُّ هُمُومى
ضُمَّنى ضُمَّنى إليک فَما زلْـ ... ـتُ أُعانى مِنَ العَذَابِ المُقيم

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٥٣)

ويشير حب البحث والاطلاع لدى الشاعر الهارب من الدنيا إلى أن يبحث عن النور ويستعرض ساعات عمره مرة أخرى ليرى كيف قضى سبعين عاماً من العمر:

وأنا حائِرٌ هُنا بَينَ ذِكرَى الـ ... أمْسِ،كيْفَ انطَوَى وَراءَ السُّدولِ؟
وأَمامى غَدٌ تُخَاتِلُنِى الأيَّـ ... ـامُ فيهِ فى غَفْلَتِي وذُهُولِى

(م، ن: ١٣)

ويلفت رثاء الشاعر لوالدته نظر أى قارئ لأنه يحتوى على أبرز العواطف الشعرية وخاصة عندما يقول: وماتت.. وبعد أن يذكر هذه الكلمة يمكث قليلاً وكأن غصة فى القلب تمنعه من الكلام ثم يتابع قائلاً: ومات الذى كان يحبو.

وماتَتْ ...! / و ماتَ الذى كانَ يَحْبُو ! / هُناک على صَبَوات الطفولَةِ! / وأحْسَسْت بالطفل يصْبح كهْلاً (م،ن: ٨٦)

بنية الوزن والقافية

المستوى الأول من مستويات دراسة الشعر يتطرق إلى الوزن والقافية. يقول خواجه نصير الدين الطوسى فى تعريف الوزن: «الوزن هيئة تابعة لنظام ترتيب الحركات والسكنات وتناسبها فى العدد والمقدار حيث تستمتع النفس بإدراک الهيئة ويطلقون عليها الوزن.» (الطوسى، ٢٠٠٤م: ٣) ويعتقد النقاد الصوريون أنه يمكن أن يكون هناک تنسيق نسبى بين الوزن والمحتوى. (علوى مقدم، ١٩٩٨م: ١١٤) الشاعر يحصل على

إلهامه من نفس الموضوع بشكل طبيعي. (اسماعيل، ١٩٩٢م: ٢٩٩) يتكون ديوان في دروب السبعين من ١٤ قصيدة نظمت في ٧ بحور شعرية حسب الجدول التالي:

البحر	الخفيف	الكامل	المتقارب (ذو التفعيلة)	البسيط	مجزوء الخفيف	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل
عدد القصائد	٦	٤	٣	١	١	١	١

البحر الخفيف

وقد استعمل البحر الخفيف أكثر من البحور الأخرى. البحر الخفيف هو أخف البحور حيث يداعب الأذن. (شميسا، ٢٠٠٤م: ١٦٢) ومن هذا المنطلق يعمد الشاعر لأجل بيان ما في قلبه إلى استخدام هذا البحر. والبيتان التاليان منظومان على البحر الخفيف ويدلان على رقة إحساس الشاعر ونجواه الباطنية التي تتناسب وموسيقى هذا البحر.

رَبِّ عُدْ بي إلَيْک حُرّاً نقيَّاً   طاهِرَ الرُّوحِ كالنَّسيْمِ البَلِيْلِ
لِأَعيْشَ الرُّوحَ المُنَدى بِرِضْوا   نِک حُبّاً كهَيْنَماتِ الأَصيْلِ

(فضل الله، ٢٠١٠م: ١٤)

البحر الكامل

ومن البحور الأخرى التي استخدمها بكثرة البحر الكامل. رغم أن هذا البحر لا يتمتع برقة بحر الرمل والبحر المديد لكنه مناسب للرثاء كما قال القرطاجني، وهو يبين إلى حد ما حزن الشاعر. نظمت قصيدة "شمس الهداية كورت" في رثاء الشيخ محمدرضا آل ياسين على هذا البحر، بينما نظمت آخر قصيدة في الديوان وهي "ذكرى الغدير" على البحر الكامل ويصور الشاعر فيها مكانة الرسول والإمام على عليهما السلام وعظمة حادثة غدير خم وجهل بعض المسلمين:

وتَجاهَلوا نَصَّ الغَديرِ فَفِرقَةٌ   مِنْهم تُحَرِّفُهُ وأُخْرَى تُنْكِرُ
والمُصلحون وهم نيامٌ لا تَرى   فيهم فتى بشقا الشعوبِ يفكرُ

(م،ن:١٣١-١٢٨)

بحرا الرمل والبسيط

بحر الرمل والبحر البسيط بحران آخران استخدم كل منهما فی نظم قصيدة واحدة من الديوان. وزن «فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن» بحر مجزوء الرمل يدل على الرقة والسلاسة (القرطاجنی، ۱۲۸۵: ۲۶۹)، ووزن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن للبحر البسيط وزن يشير إلى النعومة والجمال. (م،ن: ۲۶۹) وهذان البحران مناسبان للتعبير عن عاطفة الشاعر ورقة إحساسه الممزوج بالحزن والأسى. وعندما يريد الشاعر أن يعبر عما يشعر به تجاه الوجود والحياة والأهداف لنفسه وللقارئ، يستفيد من البحر البسيط ويوجز ذلک فی بيتين:

أَهْوَى الحَياةَ انْطِلاقاً فی ذُرى حُلُم   يَشُدُّهُ لِحيَاةِ الوَحی إِيمَانُ
عَيْشٌ بَسِيْطٌ ودُنياً غَنیّ رُطامِعَةٍ   وعَالَمٌ بالشُّعُورِ الحُرِّ يَزْدَانُ

(فضل الله، ۲۰۱۰: ۱۱)

ربما نتصور بأن جميع قصائد العلامة فضل الله منظومة على البحور الخليلية، ولكن من المثير للدهشة أن نعرف أنه تحرر من القافية الواحدة فی بعض قصائده. لقد نظم ٤ قصائد من الديوان على شعر التفعيلة. إنه يحب أن ينظم الشعر ضمن إطار الوزن والقافية بالمعنى الذی يريده لا أن يقيد نفسه بالأوزان والقوافی. و فيما يلی إشارة إلى بعض خصائص الوزن والقافية فی أشعاره:

الشعر التقليدی

نظم العلامة أغلب قصائد الديوان ضمن إطار الشعر التقليدی القديم. هناک قصيدتان فقط تبينان ميله للتحرر من قيود القافية الواحدة والتی لا تتناسب أحياناً مع مضامين القصيدة. ولذلک فقد بادر العلامة إلى هذا الابتكار فی قصيدة واحدة وهی نهر الذكريات:

الأبيات	القافية	الوزن
الأبيات الستة الأولى	ل	البحر الكامل
البيتان ٧ و ٨	و	بحر مجزوء الكامل
البيتان ٩ و ١٠	د	
البيتان ١١ و ١٢	ء	
الأبيات ١٣ و ١٤ و ١٥	س	البحر الخفيف

إن هـذا المنهج فى نظـم قصيدة لا تتقيد بالـوزن والقافية أمر مبتكـر يحظى بأهمية خاصة فى التجديد الشعرى ونلاحظه لدى بعض الشعراء الكلاسيكيين الجدد مثل سامى البـارودى. وكرر هذه التجربة فى قصيدة رحلة إلى السـماء حيـث نظم البيتين الأول والثانى بقافية الألف علـى بحر مجزوء الخفيف والأبيات ٣-١٤ بقافية الهاء على البحر الخفيف.

فى قصائـده الأخرى نلاحظ قوافى ناعمة ولطيفة ومتصلة مثـل النون واللام والباء والميم ذات تأثير أكبر فلم يضيع الشـاعر وقته فى تكرار الرديف فى مكان القافية. تقيد الشـاعر بالتنسيق بين القافية والمحتوى فى أغلب القصائد. فعلى سبيل المثال، فى قصيدة الزمن الهارب نلاحظ نعومة الحرف السـاكن "ل" وتكرار الحرف الصوتى "آ" فى كلمة القافية على شـكل "آه" تخرج من أعماق قلب الشـاعر، كما يمنح شـعره لحناً موسيقياً يسـاعد الكلام علـى التحليق وينطبق على النجوى الداخلية للشـاعر فى كلمات مثل اشتعالاً وانفعالاً وانتقالاً وغيرها من الكلمات.

وفى قصيـدة " شمـس الهداية كورت" نلاحظ قافية العين الـتى تمثل العظمة والتعالى والظهـور (عباس، ١٩٩٨م: ١١٢) مما يشـير إلى تكريم الشـيخ محمدرضا آل ياسـين وتقديره. أما وجود الحرف الصوتى "ا" بعد حرف القافية فى نهاية كل بيت فهو يدل على آه ممتدة تعبر عن حزن الشاعر العميق لفقدان شخصية كانت نبعاً للخير والبركة والعلم والدراية.

الأبيات التالية من قصيدة فى دروب السـبعين للعلامة فضل الله تبين ابتغاءه لمرضاة الله تعالى وتحمله للصعاب فى سـبيل ذلك ورغم ابتعاده عن الجميع لكنه يبذل قصارى

جهــده فى صراع النور والظلمة لكى يصل عبر مســيرة عمره إلــى نور الهدى ويتجنب هوى النفس والملذات. يدل حرف القاف على الصعوبة والصلابة والشــدة (م،ن: ١٤٤) وتكــرار الحرف الصــوتى "آ" فى القافية إلى جانب المفــردات الأخرى يضفى جواً من الحزن والأسى على كافة الأبيات:

أنــا أهــوَى الحَيــاةَ فى دَرْبِ رِضْوا   نِــک إنْ أبْــعَــدَ الـطَريقُ رِفَــاقى
لَسْــتُ ذاتــاً تَعيــشُ لِلّهــوِ فى وَحْــ   يِ الــلـذاذاتِ فــى هَــوَىً وإشْــتِـيـاقِ
أعْطِــنِىَ العُمْــرَ لِلْحَقيقَــةِ أجــْلُــو   هَـــا بـعَيـداً عَنْ الهَـــوَى و النِّفاقِ

(فضل الله، ٢٠١٠: ٤٢)

الشعر الحديث

رغم أن عدد قصائد الشعر الحديث قليل مقارنة بالشعر القديم فى هذا الديوان، لكنها تعادل قصائد الشــعر القديم من حيث الحجم. سنتطرق هنا إلى أنواع تحرر الشاعر من قيود الشعر القديم:

الشعر الحديث المقسّم إلى قطع

لكل قطعة عدد من الســطور تنتهى بحرف واحــد. نلاحظ هذا المنهج فى قصيدة "أنا الغيب فى الحس" حيث جاء الشاعر بما يتوافق مع الحاجة فى عدة سطور؛ تقيد الشاعر بالتفعيلة الواحدة فى كافة السطور بما يتناسب مع الموضوع والمضمون.

لكن الشاعر لا يزال يتعلق بالشعر القديم لأنه يتقيد بقافية واحدة فى نهاية كل قطعة. نلاحظ هذا الأسلوب فى قصيدة لفتة الطهر رغم أن الشاعر منح نفسه حرية أكثر فى عدد السطور والتفعيلات الموجودة فى كل سطر منها:

كمِثْلِ الحَكايا التى تُولَدُ الطُفُولَةُ فيها / يَهْفُو الشَّــبابْ / كقِصَّةِ فَجْرِ أطلّتْ رُؤاهُ عَلَى الأُفُقِ / فى عَتَماتِ الضَبَّابْ / كمَا الحُلْمُ فى هَمَســاتِ الجُفُونِ / يُهَمْهِمُ للشَــمْسِ / عَنْدَ الغِيابْ / فى هَمْهَمَاتِ العُبَابْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ١٨-١٧)

الشعر الحديث الذى تراعى التفعيلة الواحدة فيه فقط

يكون عدد السطور فى كل قطعة مختلفاً وعدد التفعيلات فى كل سطر مختلفاً وبالتالى يحرّر الشاعر نفسه من القافية الواحدة. تكون القوافى هنا عبارة عن مقاطع والموسيقا الخارجية الناتجة عنها ليست واحدة فى أنحاء القصيدة. نلاحظ هذا النوع من شعر التفعيلة فى قصيدة رحماک فى روح أمى:

وتَبقَى الحياةْ / وتَهْرِبُ منِّى جَمالاتُها / حَكاياتُها / فى طُفُولَةِ عُمرِى / غَنائيَّةُ الهُدهُداتِ الحَميمَةِ / أراجيحُ روحى التى يَشْهَقُ الضِياءُ / بِهَزّاتِها / ويَغْفُو العَبيرْ / على وَحْيها الضّائعِ الأمْنياتِ (م، ن: ٥٦-٥٥)

تنوع السطور فى عدد الكلمات، منهج لإيصال رسالة الشاعر ورفع مستوى فهم القارئ فى استخلاص المعنى. تشير الجمل الطويلة والقصيرة إلى تحليق روح الشاعر وهبوطها مما أثر على نفسه الشعرى وأدى إلى اكتفائه بكلمة واحدة فى سطر معين وإطالة الكلام فى سطور أخرى. قيل: «الفراغات، جزء لا يتجزأ من القصيدة المعاصرة وذلک لخلق لحن أبيض للتعبير عن الصراع الداخلى للشاعر.» (بنيس، ١٩٩٦م: ١٥١) نلاحظ هذا النوع من شعر التفعيلة فى قصيدة لفتة الطهر:

أنتَ الطّهارةُ فى الصَّلاة! / وأنتِ فى.... / وعيِ الدُّعاءِ... / عذوبةُ الألَحانِ... / فى لَهفةِ اليَنبوعِ... (م، ن: ٣١)

استخدم الشاعر علامات الترقيم فى نهاية السطور معتبراً أن كلامه لم ينته أو أنه عاجز عن الاستمرار فى الكلام ليبقى المعنى فى قلب الشاعر أو يفسح المجال للقارئ لإكمال الكلام.

البنية الصوتية

تشمل موسيقى الحروف «تكرار الأصوات التى توجد داخل المقطع اللفظى.» (ثمره، ١٩٨٥م: ١٢٧) ويطلق عليه التوازن الفونيمى وينتج عنه تكرار الحروف الساكنة والحروف الصوتية مع إيجاد موسيقا داخلية تزيد من تأثير الكلام وتخلق رابطة لا تتجزأ بين اللفظ والمعنى. إن دراسة علم البديع مثل الجناس والسجع الناجم عن

التشابه والتجانس بين المصوتات و الصوامت، موجودة فی التحليل الصوتی. «تقوم البنية الصوتية بإيصال مفهوم الشاعر عبر مجموعة من الأصوات بشكل غير مباشر.» (شفيعی كدكنی، ١٩٩١م: ٣١٨) فعلی سبيل المثال، إن تكرار المقطع اللفظی يزيد من جمالية الشعر وتأثيره ويمنحه الموسيقا. نلاحظ أن الصوت الذی تسمعه الأذن من الحرفين الساكنين الهاء والحاء يدل علی الاضطرابات والانفعالات القلبية.» (عباس، ١٩٩٨م: ١٩٢-١٨٢) ونلاحظ استخدام العلامة فضل الله لهذين الحرفين فی الديوان. إن تكرار الحرف الصامت "ح" خمس مرات فی السطور الشعرية يثير عواطف القارئ المتأثر بعاطفة الشاعر ويجعل الكلام لحناً ويلهم الشعور بالعشق والشوق لنور الوجود.

يا وحيَ حُبٍّ / حلّقَت آفاقهُ / فی الرّوح / فی وعيٍ و فی تَحنَانِ.... / يا شوقَ روحی / للضِّياءِ حملتُهُ / وحياً حريرياً / علی أجفانی ... . (فضل الله، ٢٠١٠م: ٣٠)

كما أن تكرار حرف الهاء يمنح الشعور بوجود موسيقی فی هذه الأبيات:

ذبُلَتْ زُهيرَاتُ الهوَی بفنائه ونَما بِهِ زهرُ الرشادِ فَأَينَعا

هُناك روحٌ رَفرَفَتْ فی جَوّهِ عُلُويةٌ تَخِذَتْ فناهُ المُربَعا

(م، ن: ١١٤)

إن الجناس المستخدم فی بعض السطور يؤثر علی إيجاد الموسيقی الداخلية مثل جناس الاشتقاق بين كلمات: "شهود"، و"شهادت"، "صحوة"، و"صاحية" فی العبارات التالية:

ويَخْشَعُ ... يمْتدُّ فی رِحلةِ الشُهُودِ / يعيشُ مَعَ الغيبِ / معنَی الشهادةِ / كما الحِسُّ فی الرُؤية الواعيَةِ / كما النورُ فی الصَحْوةِ الصاحيَةِ (م،ن: ٦٨)

ونلاحظ فی السطور الشعرية التالية نموذجاً للموسيقی الداخلية للصوت الناتج عن وسط أو عن نهاية الكلمات داخل السطر. وتتمتع هذه الكلمات: "الله، معانی، الضياء، امتداد، ائتلاف، اللاحدود" بطول مقاطع "لا، عا، يا، دا، لا، د" فی السطور التالية بأهمية وجدانية وتأكيد داخلی:

فَلِلنورِ فی اللهِ كلُّ مَعانی الضِياءْ / وكلُّ إمْتِدادِ الشُروقِ / وكلُّ إئتِلافِ الحَقيقةْ / فی القَلْبِ والروحِ فی اللّاحُدودْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ١١٢)

بنية الكلام

تقدم كل من القريحة الشعرية والتجربة والعلاقات نموذجاً لاختيار مفردات شعرية. وتعتبر بعض المفردات توأم الروح الشعرية، وفصلها عن النسيج الشعرى يؤدى إلى فقدان قيمة الشعر. وكما قيل: «قيمة المفردات فى وضعها ضمن نسيج بنيوى.» (على بور، ١٩٩٩م: ٣٠) التكرار على مستوى المفردة وعلى مستوى المجموعة ومستوى الجملة يوجد نوعاً من التوازن الشعرى وينطبق على النمط الذهنى للشاعر ولا يكون عن عبث فى أغلب الحالات. ونشير كمثال إلى تكرار ضمير "هو" فى قصيدة "أنا الغيب فى الحس"، إن تكرار هذا الضمير ليس مزعجاً، وبما أنه يدل على خالق الوجود فإنه يمنح القارئ المتعة أثناء قراءة القصيدة.

هو النُّورُ فى عَتَماتِ الغَيابْ / هو العِطْرُ فى أمْنياتِ الوُرودِ / هو النَبْعُ فى خَطَراتِ السَّرابْ... / هو الحَقُّ إنْ يَعْبَثِ الوَهمُ فينا (م،ن: ٢٧)

وفى قصيدة "وحيداً وَقَفتَ" نلاحظ تكرار كلمة "هنا" ١١ مرة وهى تشير إلى صحراء كربلاء. إن التأكيد والشعور اللطيف بهذا التذكير والتجسيد للأرض أمام الآخرين يشمل أساس التكرار وذلك لأن كربلاء أطهر منطقة على الأرض وأكبر المناطق من حيث الاحترام والحق أنها بساط الجنة. (المجلسى، ١٤٠٣ق: ١١٥)

هنا القمةُ الشّامخةُ / هنا الذروةُ الراسخةُ / هنا العمقُ ينفجرُ الخصبُ ريّاً وخُضرَة/ هنا الحبُّ للناس، حبُّ الرّسَالة / هنا العدلُ يصنعُ للكونِ سِرَّ العدالةَ و... . (فضل الله، ٢٠١٠م: ٩٣)

إن تكرار عبارة "تعالوا إلىّ" ٦ مرات على مستوى الجملة فى الأسطر الشعرية يوحى بنداء "هل من ناصر ينصرنى" والذى نادى به الإمام الحسين (ع) وكأنه يدعو الجميع لمساعدته. (الديوان: ١١٢-٨٩)

ومن جماليات اللغة فى بحث المفردات، النمط المناسب للمفردات والذى يسمى "مراعاة النظير" فى علم البلاغة. ونلاحظ على سبيل المثال فى الأبيات تناسباً بين مفردات الأرض والليل والسموات والهلال:

ويضيئُ الأرضَ فى لَيـــ ــلِ السماواتِ هِلالاَ

(م، ن: ١٥)

ونلاحظ فى قصيدة "إيابُ الرُّوح" مجموعة من الآثار المبعثرة لتناسب مفردات مثل "صباح، شمس، شروق، أصيل، صحوة، الليل، أمس، غدا" كما أن مفردات "رحلة، فكرة، دُجى، سماء، نور، روح، خُلد، ظلام، دنيا وهُدى" ساعدت الشاعر فى التعبير عن مقصوده فى قصيدة "رحلة إلى السماء". إن إبراز مفردات النص ينتج أحياناً عن طريق استعمال المفردات المتضادة مثل "تبكى و تضحک" فى السطور التالية:

أنا السِّـرُّ تَبكى أحاسيسُـهُ وتَضحَک أَحلامُه فى العَذَاب

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٢٢)

ونلاحظ تضاد مفردات "القُشور واللُباب" فى هذا السطر:

ويبقى لِذاتـى عُمقُ الحكايا فتهوى القُشُور ويَبقى اللُّباب

(م، ن: ٢٣)

وكذلک الأمر بالنسبة لمفردات (أرض وسماء)، (موت و حياة)، (يأس ورجاء)، و(ربيع، يباب). إن نسبة كبيرة من مفردات قصائد ديوان "فى دروب السبعين" هى مفردات متناسبة فى ظل اللغة الرمزية والصوفية وسوف نتطرق إليها فى بحث آخر.

فى قصيدة "ذكرى الغدير" نلاحظ وجود فعلين بنفس المعنى فى أغلب الأبيات وهو أمر يساهم فى تناسب المفردات والتأكيد على مقصود الشاعر مثل "تُسبک و تُصهَرُ" فى البيت التالى:

ياسيِّدى و الشِّعرُ وهو عواطفٌ تذكو فتُسبَک فى الفؤادِ وتُصهَرُ

(م، ن:١٣٣)

ونشهد تناسب الأفعال ذات المعنى الواحد فى الأبيات ٢١، ٤٩، ٦٤، ٦٥، ٧٢ من هذه القصيدة.

ومن الصناعات اللفظية المستخدمة فى الديوان يمكننا الإشارة إلى الموازنة فى قصيدة "رحماک فى روح أمى" كما فى البيتين التاليين:

كما الحِسُّ فى الرؤيةِ الواعيةِ / كما النورُ فى صَحْوَةِ الصاحيةِ (م،ن: ٦٨)
تَشُمُّ تَسابيحَهُ فى جَنانِ الخُلُود / وتَحْيا تَهاليلُه فى غِناء الوجود (م،ن: ٧٥)

المفردات والتراكيب الجديدة

ومن الأسالسب الشعرية المستخدمة فى الديوان، التعابير والمفردات الجميلة والتى تكثر فى مختلف قصائد الديوان مثل: انتفاضة أنسى، روحى القفراء، أحلامى العذارى، دمعة الإرهاق، هموم النجاوى، صهوات الظلام.

البنية النحوية

تنطرق دراسة البنية النحوية إلى علاقة المفردات بعضها ببعض على مستوى القواعد والنحو (علوى مقدم، ٢٠٠٢م: ٨٩) وعلى محور النمط تبدأ دراسة البنية النحوية بشكل الجمل الخبرية والإنشائية ومكان أجزاء الجملة مثل الاسم والفعل والظروف وحروف الجر للوصول إلى النسيج الشعرى. (إمامى، ٢٠٠٣م: ٣٨) تتم دراسة تنقل العناصر الدستورية باسم الانحراف عن المعايير على المستوى النحوى وأكثرها شيوعاً تستعمل لحفظ الوزن مثل تقديم الجار والمجرور للحصر أو التأكيد أو مراعاة القافية والوزن الشعرى كما فى المثال التالى:

فى كلِّ جيل صدىً هادِرُ　　　وفى كلِّ أفقٍ هُدىً سائرُ

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٨٩)

ويؤدى التكرار المتشابه للمفردات فى بعض الأحيان إلى تكرار البنية النحوية للشعر مما يزيد من جمالية الشعر وتأثيره الموسيقى «روابط النمط عبارة عن روابط بين العناصر القادرة على التوضع إلى جانب بعضها البعض فى سلسلة مركبة.» (قاسمى بور، ٢٠١٢م: ٦٢) نلاحظ على سبيل المثال فى البيت التالى تكرار الأثر النحوى:

ربِّ عُد بى إليك حُرّاً نقيَّاً　　　طاهِرَ الرُّوحِ كالنَّسيمِ البَلِيلِ

(م،ن: ١٤)

أما فى العبارة التالية فقد تكررت بنية المبتدأ والخبر أربع مرات؛ وهذا ما يثبت شعور الشاعر وفكره لأن التكرار يعنى الأهمية والتأكيد على المعنى:

شعورى نارٌ وروحى نسيمٌ　　　وقلبى ربيعٌ وعمرى يَباب

(فضل الله، ٢٠١٠م: ٢٥)

وكذلک تكرار الخبر على شكل الجار والمجرور:

هو النورُ فی عَتماتِ الغَياب　　　　هو العِطرُ فی أَمنياتِ الورود

هو النّبعُ فی خَطَراتِ السَّراب

(م، ن: ٢٧)

وفی قصيدة "لَفتةُ الطُّهرِ" نلاحظ تكرار المنادی المضاف إضافة إلى التعبير عن حزن الفراق مما يدل على التوازن النحوی الحاصل من البنی المشابهة.

يـا عَبَقَ الطفولةِ... يا لَفتَـةَ الطُّهرِ.... يا وحىَ حُبٍّ.... يا شـوقَ روحی.... يا دمعة الحزنِ.... يا شَهقَةَ الألَم (م،ن: ٣١-٢٩)

إن معرفة نوع الأفعال المستعملة فی الشعر يشير إلى اهتمام الشاعر بالأزمنة ونتائج الجمل. فعلى سبيل المثال، فی قصيدة الزمن الهارب كافة الأفعال مضارعة وفی قصيدة يا لطهر الصفاء نلاحظ كثرة الأفعال المضارعة مقابل الأفعال الماضية؛ لأن نظم الشعر يعبر عن حال الشـاعر وانفعالاته الباطنية واستعمال الفعل المضارع يدل على النجوى التی كان يقوم بها الشـاعر فی أواخر أيام حياته تجاه الله وهذا أمر مسـتمر ولا يتوقف على الزمن. وتعتبر الجمل القصيرة من السـمات الأخرى لأشـعار الديوان حيث إن أكثرها تحتوی على أفعال:

وتَمُرُّ الغُيومُ فی الشَّمْسِ، ... يَهْفُو فی أُمنِياتِ الغـُيوم، / يُولَدُ اللّيلُ فی النَّهار.. / تَلتَقِی الظُلمـةُ فـيه بِـوَشْوَشَاتِ النُّـجوم / يَعُودُ الغُروبُ ....، يُوحِی بِكُـلِّ وَحْیٍ حَميمِ / ..... يُولَدُ الإنْسانُ فيه مِنْ قَبْـضَةٍ مِنْ هُمُومِ (فضل الله، ٢٠١٠م: ٥٤)

ونلاحظ أن أكثر القصائد تحتوی على جمل خبرية ذات تأثير أكبر من الجمل الفعلية إلا فی السطور التی يتساءل فيها الشاعر بشكل محير عن النور ويبحث عن طريق للهرب من سراب الظلمة كما ذكرنا من قبل فی هذا البحث.

دراسة البنية الداخلية

المستوى الأول للغة الشعرية ذو ماهية حسية ومادية تتعلق بالكلام وقد عبرنا عنها فی الصوت والموسـيقی والوزن الشعری والمفردات الشـعرية. أما الطبقة الثانية فتشمل

الصور البيانية وتسمى بالمستوى الوسط. وفى دراسة بنية الصور البيانية نصادف مفاهيم مثل التشبيه والاستعارة والرموز وغيرها. يقول الطوسى فى تعريف الشعر «الشعر كلام مخيل موزون»، إذن يمكن للخيال أن يكون مدخلا للفكر فى الشعر وقد قيل: «عندما تتحول الأفكار إلى شعر، تمتطى جناح الخيال أولاً وتعبر الجدار العاطفى لوجود الشاعر ثانياً.» (زرقانى، ٢٠٠٥م: ٨١) وتجرى دراسة جودة الصور البيانية ضمن البنية الداخلية للشعر. والأهم من ذلك أن هذه الصور عندما تنتظم تصبح ذات قيمة فنية. قام الشاعر فى ديوان دروب السبعين بتجسيد أفكاره الباطنية ومشاعره بكم هائل من الصور الفنية التى أثر عليها صدق العاطفة والخيال. إن التركيبات والعناصر الطبيعية المستعملة فى الغطاء المجازى، خلقت صوراً بيانية جميلة.

الصور البيانية:

من السمات الشعرية للعلامة، استعمال الصور البيانية (الاستعارة، التشبيه، المجاز والمحاسة) مما يزيد من قيمة المعانى. فعلى سبيل المثال، فى قصيدة "شمسُ الهداية كوّرت" نشهد أجمل المفردات والتعابير الاستعارية والتشابيه الجميلة:

تَتَفجَّرُ الأحكامُ مِن أضوائِها   دُراً بآياتِ الشريعةِ رُصِّعَا
ذبُلَتْ زُهَيرَاتُ الهَوَى بِفَنائِه   ونَمَا بـهِ زَهْرُ الرشادِ فَأَيْنَعَا

(فضل الله، ٢٠١٠م: ١١٤-١١٣)

تشبيه الأحكام (مشبه) باللؤلؤ المزين بآيات الشريعة (مشبه به) / الهوى (مشبه) بالزهيرات (مشبه به) / الرشاد (مشبه) بالزَهر (مشبه به). وهناك استعارات جميلة مثل "هموم النجاوى، حزن الفجر، دمعة الظلام، حيرة الفكر، مدى المحموم". وهناك النداء والجمل الجميلة مثل "تبكى أحاسيسه وتضحَك أحلامُه و تناجى البحار". تحتوى أغلب هذه الصور البيانية على ظواهر الوجود والانفعالات الإنسانية. ونظراً لكثرة هذه النماذج ولكى نحول دون الإطالة والإسهاب نكتفى بذكر بعض الأمثلة:

أنا الطِفلُ يَحبُو على كلِّ عُشْبِ الحَنانِ / فيَا لَلعبِيْرِ الذى يَرْشُفُ الضِياءَ نَدِيّاً / بأجْفانِ وَردَةٍ / ويا لَلرَّبيعِ الذى يُبْدِعُ إخْضِرَارَ المَحَبَّةِ / فى كلِّ شِدَّةْ (فضل الله، ٢٠١٠م: ٦٠)

إن تشـبيه اللطف بالنبات فى "عشب الحنان" وإضافة اسـتعارة فى "أجفان الوردة" ومفـردة أجفان مجاز من العين. الاسـتعارة فى سـطر "يا لَلعبير الذى يَرشُـفُ الضياء" والتركيب الجميل للألوان فى عبارة "اخضرار المحبة" من جماليات هذه القطعة الشعرية.

ومن أمثلة المجاز فى الديوان:

يالَعسفِ السِّنين، يبهتُ فيها الـ ـلونُ تذوى الحياة فى الأوراقِ

(م، ن:٤١)

"عَسْفِ السِنين" مجاز عقلى بعلاقة زمنية لأن الظلم يقع فى الزمان.

إنَّ الرَّدَى بِک قدْ طوَى آمالَنا وأَسَالَ مِنْ جَمْرِ القُلُوبِ المَدمَعا

(م، ن: ١١٩)

"المَدمَع" مجرى الدموع ويمكننا أن نعتبره مجازاً من الدمع بعلاقة محلية.

ومن أهم عناصر شعر العلامة فضل الله فى هذا الديوان، عناصر الطبيعة مثل: البحر، السـماء، الأرض، الرياح، الندى، النهر، الجبل، الشـجرة، الغصـن، الأوراق، النجوم، الشـمس، القمر، النسيم، السراب، السحاب، الربيع وغيرها. وربما يكون المبدأ الأفضل لفهم الاسـتعمالات المتنوعة للمفاهيم المجردة والشعور والعاطفة هو استعمال تجليها فى تغطية الأشـياء المحسوسـة. إن ما يجب الاهتمام به هو الجانب الجمالى لاستعمال هذه الصـور البيانية دون إيجـاد خلل فى المعنى. وربما يكون إدراک هذه الحالات بالنسـبة للمخاطب خارج ذهن الشاعر أمراً صعباً كما فى المثال التالى:

وتَحْضِنُ – فى حَيْرةِ النَظَراتِ – /طُفُولَتى الهائِمَةَ / ولُثغاتى الحالمَةْ

لِتَنْثُرَ فيه بَقايا الضِياءِ / وتُوحى له بإنفِتاحِ السَماءِ / على الصَحْوِ فى بَسَماتِ اللقاءِ

يصور الشـاعر مرحلـة الطفولة ولحظة احتضان أمه له، وقـد يعجز القارئ فى هذه الأشـعار عن فهم وتحليل هذه الصور البيانيـة ويظن أن الكلمات غير منتظمة وهذا ما يصعّب تحليل العناصر. نشـاهد فى أغلب قصائد الديوان هـذا النوع من التعابير، لكن الاسـتعمال الكبير يمكن أن يكون تجلياً للأسلوب الشـعرى للشاعر. إن نوع المفردات وكيفية التكرار فى مختلف المستويات وجودة الصور البيانية جميعها يمكن أن تكون تجلياً للغة الشعرية والأسلوب الشعرى.

الرمز واللغة الرمزية:

يختار الشاعر كلماته وفقاً للموضوع ثم يكررها. بعض القصائد ترتبط بالحالات الصوفية للشاعر فنشهد فيها كماً هائلاً من الكلمات والجمل المناسبة للتصوف. هناك اختلافات بين الرمز والاستعارة أو التمثيل، فالحالة التأويلية هي التي تبين الاختلاف بين الرمز والاستعارة. ذكر في قاموس الفن الشعري أن الاختلاف بين الرمز والتمثيل هو ما يلي: «التمثيل ذو حالة أفقية، أي انه يشير إلى حقيقة بالاستفادة من حقيقة أخرى في هذه الدنيا، أما الرمز فهو يتحرك من الأسفل إلى الأعلى بحركة عمودية، تستعمل فيه العناصر الحقيقية لبيان العوالم الميتافيزيقية.» (ميرصادقي، ١٩٩٧م: ٢٨٣) يمكن لهذا التعريف أن يشمل الرموز الصوفية. نلاحظ نماذج من المفردات الرمزية في قصائد "أنا الغيب في الحس" و"في دروب السبعين" و" أيَّ عمرٍ؟ أيُّ ذاتٍ؟ في دروب الخمسين؟".

أنا الغيبُ في الحسِ / كما الزّمن الحائرِ المنحنى عَلَى الكونِ... في أمنياتِ السَّراب / هو السرُّ، مَهما دفعتُ الخُطَى إليه / أناجي الجمالَ / وأحسُو الشّراب / ويبقى لِذاتي عُمقُ الحكايا / فتهوى القُشور / ويبقَى اللُّباب (م،ن: ١٧-٢٣)

يعتبر الشاعر بعبارة "أنا الغيب في الحس" أنه مليء بالإحساس ويمكننا أن نعتبر مفردة "حس" تشير إلى الله. والغيب هو الفناء عند المتصوفة وهو فناء أفعال السالك في أفعال الحق. ويعبر المتصوفة بالسراب عن الدنيا ومتاعها وبالسر عن الكتمان وكما يقول لاهيجي: «يسمى السر سراً لأن أصخاب القلوب هم من يدركونه فقط.» (لاهيجي، ٢٠٠٦م: ٤٥١) و"خطوة" ترمز إلى السير على طريق الحقيقة. يجب على الصوفي أن ينتبه إلى عدم اتباع الشيطان فقد قال الله تعالى: «ولا تَتَّبِعوا خُطُواتِ الشَيطانِ إنِّه لَكمْ عَدوٌ مُبينٌ» "جمال وشراب" مفردات تعبر عن عشق الشاعر لظهور كمالات المعشوق بالنظر إلى زيادة الطلب من العاشق. (بيات، ١٩٩٥م: ١٢٩) وقيل: «يتغلب العشق عندما يتجلى المعشوق للسالك العاشق.» (م،ن: ١٤٦) "قشور" مظهر العلم الظاهر و"لباب" «العقل المنور بالنور القدسي.» (الكاشاني، ١٤١٣ق: ٩٠) وعلامة العلم الباطن. قال المتصوفة: «العلم الظاهر بالنسبة للعلم الباطن مثل الشريعة بالنسبة للطريقة والطريقة بالنسبة للحقيقة.» (م،ن: ١٦١) وهذا البيت:

أنا فی الشَّمسِ توقظُ الصّحوَ فی عیـ ـــنیَّ نــوراً یمــوجُ فی الأَحداقِ

(فضل الله، ۲۰۱۰م: ٤٦)

یؤکد الشـــاعر علی وصوله إلی مقام المکاشـــفة وبلوغه لمقام الشـــهود التام ورؤیة ذات الحـــق تعالی. إن بلوغ هـــذا المقام مقتبس عن کلام أمـــیر المؤمنین علی (ع) وهو صاحب العرفان وأن الصحو «یعنی الیقظة من الثمالة ویقصد الشاعر أن العارفین الذین یسلکون طریق الحقیقة والدیار القدسیة یجب علیهم أن یروا ببصیرتهم ولیس ببصرهم.» (انصاریان، ۱۹۸۸م: ۱۵۷) مثل «القلب الیقین» (ســجادی، ۱٤۰۳ق: ۵۳)، الذی یری کل أمر غیر ظاهر للعیان.

أنّی تــورقُ الریاحینَ فی رو حی و تمتدُّ نُعیمــاتُ الکرومِ

(م، ن: ۵۳)

یورق الریحان فی روح الشـــاعر «إثر التقشـــف والنور الذی حصل لروح الشاعر.» (ســجادی، ۱٤۰۳ق: ۲٤۱) أما "نُعیمات الکروم" وهی ثمارها، فهی تشـــیر إلی التصفیة والتزکیة.

أنا–یاربِّ–ظامئٌ یرکضُ الینـ ـبوعُ فی روحِه وأنتَ الساقی!!

(فضل الله، ۲۰۱۰م: ٤٤)

هذا البیت هو الأخیر من قصیدة "أیُّ عمرٍ؟ أیُّ ذاتٍ؟ فی دروب الخمســین؟" حیث یستعمل الشـــاعر مفردات "ظامئ، ینبوع وساقی" کمراعاة للنظیر رموز لبیان مقصوده. الظامئ هنا هو العطشان الذی لا یروی إلا بکشف الحجاب ولقاء المحبوب (الکاشانی، ۱٤۱۳ق: ۳۱۵)، و"الینبـــوع" «نبـــع الفیض الإلهی وقلب العارف الکامل.» (ســـجادی، ۱٤۰۳ق: ۱٦۳) والساقی یشیر إلی الله.

النتیجة

دیوان فی دروب الســـبعین هو آخر عمل أدبی للعلامـــة فضل الله؛ وهو دیوان یضم قصائد طویلة وقصیرة، کلاســـیکیة وحدیثة، تعبر عن شغف الشاعر بلقاء الله والتخلص مـــن ظلمة الدنیا وحمدالله والثناء علیه ورثاء کبار الدین. إن کلاً من الشـــکل والمحتوی

كان مؤثراً فى نقل رسالة الشاعر وهذا الأمر جرى إثباته بمبادئ النقد البنيوى لمجموعة من الأبيات. اللغة الشعرية صادقة وبسيطة وحزينة تحتوى على المديح وذات لحن يتسم بالرغبة فى البحث. البحر الخفيف هو البحر الأكثر استعمالاً فى الديوان وأغلب الأشعار ذات قافية ناعمة ولطيفة مثل اللام والنون والألف. إن تكرار الحروف الصامتة والمصوتة يمنح الأبيات والسطور الشعرية لحناً موسيقياً يتناسب مع نمط العمل. أما بالنسبة لبنية المفردات فنلاحظ التكرار والتناسب والتضاد كثيراً فى الديوان بشكل متناسب مع نقل الشاعر لأفكاره. استخدم الشاعر تركيبات حديثة مثل انتفاضة انسى، روحى القفراء، احلامى العذارى وهى من المفردات الحديثة التى ابتكرها الشاعر. وتعتمد البنية النحوية للتركيبات على التقديم والتأخير ونلاحظ كثرة الفعل المضارع مما يدل على استمرارية حالات الشاعر وأفكاره. إن الاستعمال الكبير للاستعارة وخاصة المكنية والتشبيه وجمالية الألفاظ، يصعب فهم القصائد بعض الشىء، وهذا ما لاحظناه فى قالب الألفاظ الحسية كالتعابير الصوفية الموجودة ضمن غطاء من العناصر الطبيعية ولأجل فهمها يجب معرفة التعاليم الصوفية. والمهم فى كل هذا أن كافة هذه الحالات فى شعر العلامة فضل الله تنطلق من لغته الأدبية الرفيعة وفكره السامى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتب الفارسية

احمدی، بابک. ٢٠١٣م. ساختار وتاويل متن (بنية النص وتأويله). ط١٥. طهران: نشر مركز.

انصاريان، حسين. ١٩٨٨م. عرفان اسلامى. شرح شامل لمصباح الشريعة ومفتاح الحقيقة. الجزء ١. ط١. طهران: دفتر تبليغات اسلامى.

بيات، حسين. ١٩٩٥م. مبانى عرفان وتصوف، طهران: منشورات جامعة العلامة الطباطبائى.

سجادى، جعفر. ١٤٠٣ق. فرهنگ لغات واصطلاحات وتعبيرات عرفانى. طهران: دار مكتبة طهورى.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٩٩١م. موسيقى شعر. ط ١١. طهران: دار آكاه.

شميسا، سيروس. ٢٠٠٤م. نقد ادبى. ط ٤. طهران: دار فردوس.

الطوسى، خواجه نصيرالدين. ١٩٩٠م. معيار الأشعار. تصحيح: جليل تجليل. ط١. طهران: دار جامى.

علوى مقدم، مهيار. ٢٠٠٢م. نظريه هاى نقد ادبى المعاصر (الصورة والبنية). ط٢. طهران: دار سمت.

قاسمي بور، قدرت. ٢٠١٢م. «الصورة والبنية في الأدب». ط ١. اهواز: منشورات جامعة الشهيد جمران.
لاهيجي، محمد شمس الدين. ٢٠١٤م. مفاتيح الإعجاز في شرح كلشن راز. ط ٥. طهران: دار زوّار.
ميرصادقي، ميمنت. ١٩٩٧م. واژه نامه هنر شاعرى (قاموس الفن الشعرى). ط ٢. طهران: دار كتاب ممتاز.
الكتب العربية
اسماعيل، عزالدّين. ١٩٩٢م. الأسس الجمالية في النقد الأدبي. ط ١. بيروت: دار الفكر العربي.
بنيس، محمد. ١٩٨٥م. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ط ٢. بيروت: دارالتنوير للطباعة والنشر.
حزب الدعوة الإسلامية. ٢٠١٠م. فضل الله العالم العامل. ط ١. بغداد: المكتب الإعلامي
عباس، حسن. ١٩٩٨م. خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
فضل الله، السيد محمد حسين. ٢٠١٠م. في دروب السبعين. بيروت: دارالملاك.
القرطاجني، حازم. ١٢٨٥ش. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه. تونس: دارالكتب الشرقيه.
الكاشاني، عبدالرزاق. ١٤١٣ق. معجم اصطلحات الصوفية. ط ١. لامک: دارالمنار.
المجلسي، العلامه محمدباقر. ١٤٠٣ق. بحارالأنوار. ج ٤٣ – ٩٨. ط ١. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
المجلات
مرادي، مجيد. ١٣٨١ش. «انديشه سياسى سيد محمد حسين فضل الله». فصلنامه علوم سياسى. العدد ١٨.
المقالات
دان، استيو. ٢٠١٤م. «ساختارگرايى وپسا ساختارگرايى (البنيوية وما بعد البنيوية)». ترجمه ابو الفضل ساجدى. نشريه تخصصى حوزه ودانشگاه. العدد ٣٩.
زرقاني، سيد مهدى. ٢٠٠٥م. «يک الگو براى بررسى زبان شعر (نمط لدراسة لغة الشعر)». مجله مطالعات وتحقيقات ادبى.

مواقع الإنترنت

موقع آية الله السيد محمد حسين فضل الله www.Bayynat.ir

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة ـ العدد العشرون ـ شتاء ١٣٩٤ش/كانون الأول ٢٠١٥م
صص ١٦٨ ـ ١٤٣

دراسة بنية ومضمون الحوار الأدبي (المناظرة) في أدب العصر المملوكي

عليرضا نظري (الكاتب المسؤول)*
مريم فولادي**

الملخص

تعتبر المناظرة فنّا من الفنون الأدبية فهي معروفة عند وقت طويل في الأدب العربي وكانت متداولة بين الشعراء والكتّاب. تشكل هذا النوع الأدبي من تقليد المناظرات الواقعيّة، محادثة عدائيّة أو وديّة بين طرفي المناظرة وأحياناً يكون انساناً، حيواناً، نباتاً أو مفاهيم انتزاعية من الطبيعة وغيرها من العناصر. ولأنَّ هذا النوع الأدبي كان موجوداً في الأدب المملوكي بشكلٍ بارزٍ ولامع وبناءً على ذلك، كانَ هذا البحث بأسلوب وصفي – تحليلي ليبحث في أدب المماليك بقسميه: النظري والعملي؛ ففي القسم النظري انكبَّ هذا البحث على تعريف هذا النوع الأدبي (المناظرة)، وفي القسم العملي ذكر نماذج وأمثلة من المناظرات المنظومة والمنثورة في هذه الفترة الزمنية. تشير النتائج إلى أنّه في المناظرات الشعرية (المنظومة) أكثر ما يكون التركيز على المحادثات بمعناها العام وبين البشر حيث كانت قصيرة وبدون حكم. أمّا المناظرات المنثورة فأكثرها بمعنى خاص وطبق قواعد خاصة، ترتبط بين العناصر غير البشرية حيث إنها أحياناً لديها جانب تعليمي أو ديني أو مدحي وبعض الأوقات الجانب الترفيهي.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي، النظم والنثر، العصر المملوكي، فن المناظرة.

*. أستاذ مساعد بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
a.nazari@hum.ikiu.ac.ir
**. طالبة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٢/١٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٧/١٨ش

المقدمة

غالباً ما يأتي ذكر دولة المماليک بعنوان فترة زمانية منحطة ومظلمة من تاريخ سقوط بغداد على يد هولاكوخان (٦٥٦ هـ ق) إلى عام (٩٢٢ هـ ق) حيث أصبح العثمانيون أصحاب قوة وقدروا وأداموا ذلک الانحطاط.

والحدث الأهم الذى حصل فى فترة دخول هولاكو إلى بغداد هو أمره بقتل الكثير من العلماء وكبار العلم والأدب وتلاشى وضياع الكثير من الكتب والآثار العلمية والأدبية القيّمة، على هذا يمكن القول إنَّ هذه الفترة الزمنيّة هى عهد تلاشى العلم والأدب ولكن ليس هذا التلاشى أو الأفول إلى حدٍ يصِفُهُ بعض الكتب التاريخية والأدبية. لأنه فى هذه الفترة كان لدينا الكثير من الآثار الهامة والتى ليست فقط تقليداً محضاً من الأدوار الأدبية السابقة بل إنّها تعتبر ابتكارا أدبيا أو أنَّ ظهورها الأقوى والبارز كان فى هذه الفترة، لذا فإنّه من الواجب، الاهتمام بتلک الحقبة الزمنية وإظهار النقاط الإيجابية الساطعة فيها أكثر من قبل.

واحد من الفنون الأدبيّة التى ظهرت آنذاک وأصبحت ضرباً من الالتزام والتى هى جديرة بالبحث، (فن المناظرة)، وهناک نماذج شعرية ونثرية مهمة من الشعراء والكُتّاب اختصت بهذا المجال.

وحفلت كتب الأدب واللغة والتاريخ بالنصوص التى تدلّ على بلوغ المناظرة مكانة رفيعة بين فنون الأدب المختلفة، وعلى الرغم من ذلک لا نجد من الأدباء والمورخين مَن يفردُ لها بحثاً خاصاً وإنّما دارت البحوث حول القصة والمسرحية والخطبة والرسالة، والحقيقة أنَّ المناظرة، فن أدبى مستقل له سماته وأهدافه وخصائصه. (غلامحسين زاده والزملاء، ١٤٣٢ق: ٢٢) وهى عبارة عن أنَّ الشاعر أو الكاتب يضع طرفى المناظرة قبال بعضهما الآخر ويجبرهما على الحديث بموضوعٍ معينٍ وفى النهاية يتفوق أحدهما على الآخر. (داد، ١٣٧١ش: ٢٧٧) لذا فإنَّ هذا البحث يختص بهذا النوع الأدبى فى تلک الفترة الزمانية حتى يسلط الضوء على الآثار الجيدة فى ذلک الظلام التاريخى. وسيكون البحث فى بنيته على منهج وصفى – تحليلى ويتناول الموضوع فى قسميه النظرى والتطبيقى.

من جملة الأسئلة التي يسعى هذا البحث للإجابة عنها: ١- إنّه على أي أساس وبأي دليل نستطيع أن نعتبر المناظرة فناً أدبياً مستقلا؟ ٢- ما هي أهم المواضيع التي طرحت من خلال المناظرات الأدبية في تلك الفترة؟ ٣- كيف يقيّم منشأ المناظرات في العهد المملوكي؟

والفرضيات التي يمكن طرحها للأسئلة المذكورة هي: ١ـ بما أن المناظرة أسلوب أدبي يدوم على العصور المتوالية منها المملوكي وبما فيها من الأغراض والبنى التخاطبية يمكن عدّها فنا رائعا أدبيا يتمثل في الشعر والنثر ٢ـ الموضوع الرئيس في المناظرة هو التفاضل حيث يظهر في التخاطب بين الأشخاص والأشياء المتنوعة وأما سبب التفاضل فيختلف من مناظرة إلى أخرى ٣ـ يمكن أن نعدّ المناظرة في ذروة جمالها وأدبيتها في هذه الفترة ومن أكثر الفنون استخداما في الشعر والنثر المملوكي.

خلفية البحث

مع أنّ المناظرة لها سابقة زمنية طويلة في الأدب العربي ولكنها قلما كانت يُعنى بها بالنسبة إلى الأنواع الأدبية الأخرى والكتب والمقالات التي كتبت في هذا المجال قليلة جداً إضافة إلى ذلك فإنّ هذه الأبحاث لم تبحث في أدوار الإنحطاط بشكل خاص بل إنّ قلة الاهتمام بهذا الموضوع هو بحد ذاته جدير بالذكر.

على سبيل المثال في مقالة "المناظرة الأدبية وسماتها الفنية في الأدب العربي" لتمساح على أحمد النحيلة (كلية اللغة العربية، ١٤١٩ق) تتضمن المقالة فقط عنوانا كليا وشاملا وتبحث عن بعض المناظرات المنثورة. أو مقالة "الحوار في الشعر العربي القديم" لمحمد سعيد حسين مرعي (مجلة جامعة تكريت، ٢٠٠٧م) والتي أيضاً بعنوان ساحر وعام، تتضمن فقط تحليل شعر امرئالقيس. ومن الأبحاث التي أنجزت بشكل مقارن بين الأدبين العربي والفارسي يمكن الإشارة إلى الأبحاث المقارنة بين "المناظرات الأدبيّة المنثورة الفارسية والعربية" لنعيمة حسوكي والتي ذكرت المناظرات المنثورة في كل الأدوار التاريخية (أطروحة دكتوراه، ١٣٨٩ش) أو بهنام فارسي حيث انصرف في رسالة الماجستير إلى بحث مقارن بين "المناظرات الأدبية في الأدبين الفارسي والعربي". بذكر

الأمثلة السـابقة يتوضح لنا أنَّ فترة الانحطاط الأدبی لم تكن محط تحليل أو بحث فی أی من الأبحاث السـابقة مع أنّ تلك الفترة واحـدة من العصور الأدبية المثمرة بهذا النوع الأدبی (المناظرة).

الإطار المفهومی للبحث

١-١- الأنواع الأدبية

قام كبار الأدب بوضع تعاريف كثيرة للأدب من جملتها؛ الجرجانی فی كتابه التعريفات قال: «الأدب عبارة عن معرفة ما يحترزُ به عن جميع أنواع الخطأ. آداب البحث؛ صناعة نظرية يسـتفيدُ منها الإنسـان كيفية المناظرة وشـرائطها صيانة له عن الخبطِ فی البحثِ والإلزامـاً للخصمِ وإفخامه.» (الجرجانی، ١٤٠٧ق: ٣٦) ففـی الواقع إن الأدب بالمعنی اللغوی للكلمة يعنی الثقافة والعلم، الفن، حسـن المعاشـرة، وبذلك يكون معناهُ تأديبا. وفی الاصطـلاح هـو علمٌ عرّفه القدماء علی أنّه يشـتمل علی اللغـة والصرف والنحو والمعانی والبيـان والبديع والعروض والقافية، وقوانين الخـط وقوانين القراءة وبعضهم أضاف اشـتقاق قرض الشعر والإنشـاء والتاريخ. (معين،١٣٨١ش: ٥٧) ولكن الأدب بالتعبير المعاصر يقتصر علی الشعر والنثر وما يتصل بهما من الأخبار والأنساب. (أحمد بدوی، ١٩٩٦م: ١٩)

الأدب بشكل أساسی ومحوری قسمان: شعر ونثر. حيث إنَّ كلا من الأقسام السابقة قابلة للتقسيم، فالشعر علی أساس ظاهره وقالبه الشعری؛ إمّا قصيدة أو غزل أو قطعة أو مثنوی و... وعلی أساس المحتوی والموضوع والأسلوب ينقسم إلی أنواع مختلفة كالشعر الحماسـی والتعليمی والدينی و... . حيث قام رزمجو فی كتابه الأنواع الأدبية إلی تقسيم الأشـعار من حيث المحتوی والمضمون الشـعری ونوع الأفـكار والعواطف والحالات والتجارب الشعرية إلی: ١- أشعار حماسيّة ٢- غنائيّة ٣- مدحيّة ٤- تعليميّة ٥- دينيّة ٦- انتقاديّة ٧- رثائيّة ٨- تهنئة ٩- بث الشـكوی ١٠- وصفية ١١- القصصيّة ١٢- المناظرة ١٣- عاميّة و محليّة. (انظر: رزمجو، ١٣٧٠ش: ٥٢-٥٣)

يعتقد البعض أنَّ الأنواع الأدبية تنقسم إلی قسمين، حيث إنَّ الأنواع الأدبية الأصلية

في وجهة نظرهم عبارة عن: حماسـّية، غنائيّة، مسـرحيّة، قصصيّة، قصة قصيرة. وأنواع فرعيّة تشمل: مرثية، مفاخرة، مناظرة، هجو، مدح، مناجات، تمثيل، مقالة، حياة الشاعر أو الكاتب. (رحيمي، ١٣٧٤ش: ١٨) تواجهنا أيضاً في النثر أنواع مختلفة، حيث أشـار إليها أحمد بدوي في كتابه "أسس النقد الأدبي" وهي كما يلي:

الرسائل السـلطانية، الرسائل الإخوانية، الرسـائل الأدبية، المقامات، المفاخرات، الحوادث الجارية، رسائل الصيد، عقود الزواج، الإجازات العلمية، التقريض، التهذيب، التاريـخ، القصص، مقدمات الكتب، الهزل. (انظر: أحمـد بدوي، ١٩٩٦م: ٥٧٣-٥٩٣) حيث أنّه طرح المناظرة تحت عنوان المفاخرات.

وبناءً على ذلك فإنّ المناظرة نوع أدبي، حيث إنّها كانت يهتم بها الشعراء والكتّاب في الأدبين الفارسـي والعـربي، منذ القدم. حيـث كانت تظهر أحياناً في قالب شـعري وأحيانـاً أخرى في قالب النثر. ومن النظـر الأدبي أيضاً لها أهمية بالغة ولأنَّ هذا النوع الأدبي قـد اسـتخدم بقوة في النصـوص الأدبية في العهد المملوكـي. لذلك قمنا ببحث المناظرة في آداب تلك الفترة.

١ـ٢ـ المناظرة:

يقول ابن منظور في لسان العرب تحت كلمة المناظرة: «المناظرة: أن تناظرَ أخاك في أمـرٍ إذا نَظَرتما فيه معاً كيف تأتيانه.» (ابن منظور، ١٤٠٥ق: ٢١٧) وفي الواقع المناظرة في اللغـة تعني «النظـر مع بعضكم البعض، أي التفكير في حقيقة وماهية الأشـياء ومن ثم البحث فيه سـويةً المجادلة والنزاع سـويةً والبحث سويةً في الحقيقة وماهية الأشياء والسؤال والإجابة سويةً والبحث.» (دهخدا، ١٣٧٣ش: ١٩٠٤٥) ولكن في الاصطلاح عبارة عن تبادل الكلام والآراء المتعارضة في موضوع يثير الجدل، كبعض الموضوعات السياسية أو الأدبية. (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٠)

وأحياناً تكون المناظرة بصورة واقعية وتسـتخدم في العلوم المختلفة منها في المنطق والعلوم الدينية والأبحاث العلميّة والسياسـّية و... وهي في هذه الحال تتطلب شـروطا ورسوما خاصة ولكن مسـألة بحثنا هي المناظرات الأدبية والتي تكون أحياناً بين عدة

أشخاص، على الأخص بين العاشق و المعشوق وأحياناً تكون بين الحيوانات والنباتات والأشياء و... .

ولأنّه في هذا النوع من المناظرات عادةً ما تتجادل وتتنازع عدة شخصيات خيالية، سواءٌ كانت حيوانا أو نباتا أو أشياء دون روح (جماد) ومفاهيم محضة لذا بعض الشعراء سمّوها (نزاع، جدال) ذلک لأنّ كل شخص من هذه الشخصيات يسعى في مناظرته أن يثبت تفوقه وتميزه على الطرف الآخر وأحياناً تسمى المناظرة مفاخرة. (بورجوادی، ١٣٨٥ش: ٣٢) وطبعاً سميت للمناظرة في اللغة العربية (بالحوار، المحاورة والمجاوبة).

للمناظرة ثلاثة شروط:

الأول: أن يُجمعَ بين خَصمين متضادَّين أو متباينين في صفاتهما بحيث تظهر خواصُّها بالمقابلة كالربيع والخريف والصيف والشتاء.

الثانی: أن يأتی كلٌّ من الخصمين في نُصرته لنفسه وتفنيد مزاعم قِرنه بأدلّة من شأنها أن ترفَع قَدره ويَحُطّ من مقام الخصم بحيث يميل بالسامع عنه إليه.

الثالث: أن تصاغ المعانی والمراجعات صوغاً حسناً وترتَّب على سياق محكم ليزيد بذلک نشاطُ السامع وتنمی فيه الرغبة في حل المشكل. (الهاشمی، ١٣٦٦ش: ١٨٨)

تستخدم المناظرة إمّا بمعناها العام أو بالمعنى الخاص فهی بالمعنى العام تقريباً تتضمن أی نوعٍ من الأحاديث بين طرفين أو أكثر. سواء أكان الحديث طويلاً أم قصيراً، سواء أكان فيه جانب عدوانی أو مسابقة أو لا، سواء أكان ينتهی بحكم أو لا. ولكن عندما تستخدم المناظرة بالمعنى الخاص، عندها تكون عبارة عن حديث أو كلام ينجز طبقاً لقواعد خاصة. مثلاً يسعى كل واحد من المتخاصمين إلى تعداد محاسنه وذكر مساوئ الطرف المقابل ويشير إلى نفسه على أنّه أفضل من الطرف المقابل، هذه الأحاديث والمناظرات أكثر ما تكون وتحدث بوجود وحكم طرف ثالث وغالباً ما يسعى الحَكَم إلى إرضاء الطرفين المتخاصمين ويصلح بينهما. (بورجوادی، ١٣٨٥ش: ٣٤)

وكانت موضوعات هذه المناظرات مختلفة، منها القضايا الدينية والأخلاقية والسياسية والغرامية. (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٩٠) حيث إنّ المناظرات في هذه الموضوعات غالباً ما تكون لأسباب وبواعث مختلفة على سبيل المثال، أحياناً الهدف من هذه

المناظرات هو إثبات أو نفي مسألة أو عقيدة خاصة، تحقير الطرف المقابل، إظهار المحبة في أحاديث العشق بين العاشق والمعشوق، مدح الممدوح، التفاخر على الأخرى وأحياناً هذه المناظرات فقط للتسلية وإظهار القدرة الفنية في الشعر والنثر.

يعتقد البعض أنّ المعنى الأصلي (البنية الأساسية) للمناظرة هي الحماسة بما فيها من تفاخر بين طرفين وتفضيل شخصه على الآخر، ويأخذ بالاختلافات اللفظيّة وكل شخص يفضل نفسه على الآخر معتمداً على استدلالاته الخاصة وفي النهاية لدينا غالب ومغلوب. (انظر: شميسا، ١٣٧٣ش: ٢٢٧) والمناظرة من ناحية أخرى لديها جذور في المفاخرة لأن التفاخر في الثقافة العربية وفي الأدب الفارسي يعني الامتياز والتفوق فإنَّ هذه التفاخرات، أخذت تدريجيّا خصائص طرفَي المنازعة وظهرت بشكل طرفين وبصورة الأسئلة والأجوبة أو قال وقلت وفي اللغة الفارسية (گفتم و گفتا). (شوشترى، ١٣٨٩ش: ٦٣) بشكل عام تجدر الإشارة إلى أنّ جنس الحوار أو المناظرة جنس عام، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً فنياً لأغراض كثيرة. (غنيمي هلال، ١٩٦٢م: ٢٦٤) وفي الواقع أنّ المناظرة؛ أسلوب وطريقة حيث إنّها إشارة نوعية للتغيير في أفكار لمجتمع معتقد بقول ما قد مرّ من مرحلة أحادية الجانب وقادرَ على إدراك الآخر حضوره. (محمدي، ١٣٨٣ش: ٧٣)

١ـ ٣ـ سابقة المناظرة

تعود كتابة المناظرة في الأدب العالمي إلى الحضارات البابلية والأكاديّة والسومرية بين النهرين. حيث وجدت إلى الآن أجزاء من عشرات المجادلات والمنازعات باللغة الحالية تعود إلى تلك الحضارات حيث كتبت على ألواح طينية في تلك الفترة. تعود قدمة هذه النزاعات إلى حوالي ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد وهي ممثل لنوع أدبي استمرّ بعد ذلك في الآداب الإيرانيّة والعربية واللغات الأروبيّة في القرون الوسطى. (بورجوادي، ١٣٨٥ش: ٣٢ و ٤١)

يعود استخدام لفظ المناظرة في اللغة الفارسيّة إلى عصورٍ قديمة حيث نستطيع أن نشاهد أول نموذج هذا الأسلوب في الأدب قبل الإسلام وفي الآثار المستبقة من اللغة

البهلويـــة. (محمدی، ١٣٨٣ش: ٧٠) ففی الأدب البهلوی أو الإيرانی القديم راجت نزعة شعبية يُقصد فيها إلی شرح وجهتی نظر مختلفتين فی شكل الحوار أو الجدل، أو فی عرض صورتـــين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانـــب الأخری. وقد بقی لنا من الأدب الإيرانی القديم حوار أدبی عنوانه «الشـــجرة الأشـــورية.» (غنيمی هلال، ١٩٦٢م: ٢٥٨) ولكن أسدی طوسی هو مبتكر المناظرة فی الشعر الفارسی الدَّری حيث إنّ مناظراته الخمسة عبارة عن: "عـــرب وعجم: العرب والعجم"، "آسمان و زمين: الســـماء والأرض"، "نيزه وكمان: السهم والرمح"، "شب وروز: الليل والنهار"، "مغ و مسلمان: المغان والمسلمين"، حيث إنّ الشـــاعر تخيّـــل بين كل واحدة مـــن تلك المناظرات طرفـــين وأحضر دلائل علـــی تفوّق أحدهمـــا علی الآخر. وبالتالی كان أحدهما مجيبـــا والآخر مجابا. (محمدی، ١٣٨٣ش: ٧٠)

١ـ٣ـ ١ـ المناظرة فی الأدب العربی

غالبـــا ما تعـــود المناظرة فی الأدب العربی إلی العهد الإســـلامی وبعده، فقد أشـــير إليه بشـــكل غير مباشـــر فی القرآن الكريم وتمّ تكليف المســـلمين بهذا الأسلوب حيث ورد فی القرآن الكريم "جادلهم بالتی هی أحســـن" ولأنّه قد ذكر فی التفاســـير "جادلهم" بمعنی "ناظرهم". (رحيمی، ١٣٧٤ش: ٣٥) ويمكن مشـــاهدة أمثلة أخری فی هذا المجال (المفهوم) كما فی سورة هود، والأعراف، ومريم و... ونستطيع أن نعدّ المجادلة التی عُرِفت بالنقائض فی العهد الأموی بين جرير والأخطل، نوعا من المناظرة.

هذا النوع الأدبی موجودٌ أيضاً فی العصر العباســـی حيث إنَّ أشهر الأدباء والكتّاب فی هـــذه الفترة، جاحظ البصری (١٦٠-٢٥٥ق) حيث ترك الكثير من الآثار المنظومة والمنثـــورة أيضاً فی هذا المجال منها: العرجان والبرصـــان، مفاخرة الجواری والغلمان، فخر السودان والبيضان، الأسد والذئب، و... . (اذكائی، ١٣٨٦ش: ٧)

ولكن قد لوحظت كثرتها عند شـــعراء العصـــر المملوكی علی غير ما كان معروفاً فی الشـــعر العربی القديم، ولا يعنی هذا أنها لم تكن موجودة فيه، وإنما قصدت الإشارة إلی أنها أصبحت ضرباً من الالتزام، فما كان عفوياً فی أسلوب الشعر أصبح معتمداً فيه، وما

کان فی شـعر الأقدمين غير ملتزم، أصبح عند شعراء هذا العصر واجب الالتزام. (باشا، ۱٤۲٥ق: ۳۳۱)

تعـدُّ المناظرة من الأنواع الأدبية التی أهملها الباحثون المعاصرون کلية، علی الرغم مـن أنها تشـکل نوعاً بارزاً فی قائمة الأنواع الأدبية الـتی کانت تصوغ محتويات کتب الأدب العـربی الإسـلامی القديم ولکن لم تُدرَس إلـی الآن، المناظرةُ فی الأدب العربی الإسـلامی القديم دراسـة علمية تطرحها نوعاً أدبياً، وتضعها فی إطار الأنواع الأخری التی تُشکِّل مجموع الأدب القديم. (الصديق، ۲۰۰۰م)

۲ـ القسم التطبيقی للبحث

الآثـار الأدبية والـتی کانت علی شـکل المناظرة فی العصر المملوکی کثيرة نسـبةً للعصور السـابقة لأنّه کما أوضحنا سابقاً جاء استخدام أسلوب المناظرة فی هذه الفترة بشـکل الزامی والتزامی والأدباء الذين اهتمّـوا بالمناظرة فی تلک الفترة کثيرون ومن جملتهم: صفيالدين الحلی، والشابّ الظريف، وعمر بن الوردی، والقلقشندی، وابن نباتة المصری، والسـراج الدين الوراق، وبهاء الدين الزهير، والبرعی، والشهاب المنصوری، وابن الرزيق، والصاحب شـرف الدين، وابن حجر العسقلانی، وشهاب الدين الخلوف، وابن دقيق العيد و... .

والمناظرات الأدبيّة فی هذه الفترة قسـمان: منظومة ومنثورة، حيث إنّنا سنأتی علی ذکرها وبحثها فی الآثار المنظومة أولاً ثم سننکبّ علی الآثار المنثورة.

۲ـ ۱ـ المناظرات الشعرية

۲ـ۱ـ۱ـ من حيث طرفی المناظرة:

إن أول وأهم العناصر فی بنية المناظرات هو طرفاه يکونان من جنس بشری أو غير بشری يمکن تحليلهما علی الأقسام التالية:

۲ـ۱ـ۱ـ ۱ـ المناظرات بين العاشق والمعشوق:

غالباً ما کانت المناظرات المنظومة فی هذه الفترة بين العاشـق والمعشوق، ويمکن لنا

أن نشاهد نموذجا منها فى أبيات صفى الدين الحلى:

قالت: كحَّلتَ الجفونَ بالوَسنِ قلتُ: ارتِقاباً لطيفِک الحسنِ
قالت: تَسـلّيتَ بعـدَ فُرقَتِنا فقلتُ: عن مَسكَنى وعن سكَنى
قالت: تَشـاغَلتَ عـن محبّتِنا قلتُ: بفَرطِ البُـكاءِ والحَزَنِ
قالت: تناسيتَ، قلتُ: عافيتى! قالت: تناءيتَ، قلتُ: عن وَطَنى
قالت: تَخَلَّيتَ، قلتُ: عن جلدى! قالت: تَغيّرتَ، قلتُ: فى بدَنى
قالت: تخَصصتَ دونَ صُحبَتِنا فقلتُ: بالغَبنِ فيـکِ والغَبَنِ[١]

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٤٠٩-٤١٠)

إن هذا الغزل، مناظرة بين العاشـق والمعشوق وكلمتا (قالت وقلت) تكررت فى هذه المناظرة عـدا البيت الأخير وأحياناً فى بعض الأبيات تكررتـا مرّتين، حيث إنّه طالما كانت لافتة للنظر وتزيد فى جمال البيت من حيث الاتساق اللفظى. نظم الشاعر فى هذا الغزل، الحديث بين العاشق والمعشوق بصورة جواب وسؤال، وفى المناظرة عنصر جمالى آخر هو نوع إجابة العاشـق بحيث يثير إعجابنا ويزيد جماله بأنّ المعشوقة تسأل سؤالاً ولكن العاشق يجيب بجواب على غير السؤال الذى طُرِحَ وكان متوقعاً.

٢ـ١ـ١ـ٢ـ المناظرات بين الإنسان والشيطان:

يعتبر الشـهاب المنصورى من الشعراء الذين له محادثات خيالية مع إبليس. فى هذا الحديث يصف ليلةً كان يسـيطر النوم الثقيل على عينيـه وحينئذٍ يظهر له إبليس أمامه ويقوم بخداعه. يبدأ المحادثة على النحو التالى:

وليلـةٍ بـتُّ بهـا و الكـرى فى مقلـتى أذيالُـه تسـحبُ
إذ جـاءنى إبليسـها عارضا علـىّ أنواعـاً بهـا يخلـبُ
فقـال لى هل لـک فى غادةٍ فى وجنتيها الصبحُ و الكوكبُ
فقلـت لا، قال و لا شـادن[٢] يرنـو بطـرفٍ بالنهـى يلعبُ
فقلـت لا، قـال و لا قهـوة يكسوک كاس الملک إذ تُشربُ

١. الغبن والغبن (بتسكين الباء و فتحها): الخداع
٢. الشادن: ولد الغزال، استعارة للغلام

فقلـت لا، قـال و لا كبشـةٍ خضـراء فالعيـشُ بها طيبُ
فقلـت لا، قـال و لا مطربٍ إذا شـدا عند الصفا يطربُ
فقلـت لا، قال فنـم معرضاً عـنى فأنـت الحجـر المتعبُ

(السيوطى، ١٩٢٧م: ٨٦)

وابن الوردى أيضاً له محادثة بنفس المضمون مع إبليس:

نمـتُ و إبليـسُ أتى بحيلـةٍ مُعتَدَبـه
فقـال مـا قولُكَ فى حشيشـةٍ مُطَيَّبـه
فقلـت لا، قـال و لا خمـرةِ كَـرمٍ مُذَهَبـه
فقلـتُ لا، قـال و لا أمـرَدَ بالبَدرِ اشـتَبه
فقلـتُ لا، قـال و لا مليحـةٍ مكتبـه[1]
فقلـتُ لا، قـال و لا آلـةِ لهـوٍ مطرَبـة
فقلـت لا، قـال و لا نَـردٍ رَجاء المَكسَـبَه
فقلـتُ لا، قـال فنم مـا أنـتَ إلاّ حَطَبَـه

(السبكى، ١٩٦٤م: ١٠١)

كمـا نشـاهد فى كلتا المناظرتين، إبليـس فى بداية كل مناظرة يبدأ بخداع الشـاعر بأسـاليبه الماكرة، ولكن يكون جواب الشـاعر فى كل أبيات المناظرة بالنسبة للشيطان جوابا سلبيا بمقاومته للأساليب المخادعة للشيطان يفوز بالنهاية، طبقاً تُرى المناظرات الانتزاعية مع الشـيطان أيضاً فى أشعار صفى الدين الحلى والتى تتشابه مع المناظرات السـابقة الذكر من حيث المضمون والمحتوى وحجم القصيـدة. ولكن نتيجة المحادثة مع الشـيطان متباينة لأنّ صفيالدين الحلى يعتبر أنَّ الإنسـان ذو طينة سيئة وكلما يعرض الشيطان على الإنسان شيئاً يقبله الإنسان بقلبه وعقله:

وليلـةٍ طـالَ سـهادى بهـا فـزارنى إبليسُ عنـد الرقاد
فقـال: هـل لك فى شـقفة[2] كبشـية تطرُدُ عنا السـهاد؟!

١. المكتبه:المجتمعة الخلق
٢. الشقفة: القطعة من الخزف، والمراد هنا الحشيشة الخضراء. (باشا، ١٤٢٥ق: ٣٣٣)

قلتُ: نعـم! قـال: وفى قهوةٍ عَتّقَهَا العاصرُ من عهدِ عاد؟!
قلتُ: نعم! قـال: وفى مطربٍ إذا شدا يطربُ منه الجماد؟!
قلـتُ: نعم! قـال: وفى طفلةٍ[١] فى وَجنتيهـا للحيـاءِ اتقاد؟!
قلـتُ: نعم! قال: وفى شـادنٍ قد كُحِلَت أجفانُه بالسّـواد؟!
قلـت: نعـم! قـال: نم آمنـاً يا كعبةَ الفسقِ وركنَ الفساد؟!

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٦٢٨)

٢ـ١ـ١ـ ٣ـ المناظرات بين الورد (الأزهار)

وقـد تكون المناظرات بين الأزهـار كمناظرة صفى الدين الحلـى، حيث إنّ طرفى مناظرته ورد الزنبق والورد الأحمر. كل من الطرفين يسعى إلى إثبات تفوّقه وجماله على الآخر وقد تميل المناظرة أحياناً لتحقير الطرف الأول للطرف الآخر ومسـخرة الطرف المقابـل للطـرف الأول؛ فى الحقيقة قام صفى الدين الحلى فى هذه المناظرة بإضفاء صفة الـروح بتمام خياله إلـى الأزهار وجعل الورد وتتحدث بلسـانه وكان موفقاً فى ذلك المحادثة:

قـد نَشَـرَ الزَّنبـقُ أعلامَـه وقـال كلُّ الزَّهـرِ فى خِدمتى
لو لم أكن فى الحسـنِ سُلطانَه مارُفِعـت، من دونِـهِ، رايتى!
فقهقَـهَ الـوردُ بـه هازئـاً و قال، ما تَحذَرُ من سَطوَتى؟
وقال للسّوسَـنِ: ماذا الذى يقولُهُ الأشـيبُ فى حَضرَتى؟
وامتَعَـضَ الزنبـقُ فى قولِـهِ وقـال للأزهار؛ يـا عُصبَتى!
يكونُ هـذا الجيشُ بِى مُحدِقاً ويضحَكُ الوردُ على شَيبَتى؟

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٥٥٤)

٢ـ ١ـ ٢ـ من حيث الحجم:

تتبادر إلى البال أنَّ المناظرة بمعناها العام لها حجم واسع وكبير أمّا المحادثات الأدبية

١. يقال جارية طفلة: إذ كانت رقيقة البشـرة ناعمة، وعند الأصمعى الطفلة الجارية الرحصة الناعمة. (نفسه)

فی شـــعر شعراء العصر المملوکی متباينة من حيث الحجم وأحياناً تکون بيتا أو بيتين أو ثلاثة أبيات:

قُـل لَـهُ انثَنَـى وَانتَشَـا　　　جُد بوصالٍ منکَ لی إن تَشا
فقالَ لی تبغی وِصَالَ الرَّشـا　　　وَأنــتَ لا تَبذُلُ مِنکَ الرُّشــا
فقلتُ هَذِی مُهجَتی والحَشـا　　　قال انظروا بالجهلِ کيفَ أنحَشَا

(ديوان الشاب الظريف، ١٤١٥ق: ١٨٦)

قولــوا لرَسَّـامکم　　　بـک الفـؤادُ مُغـرَمُ
قالــوا مَتـى تُذِيبُـهُ　　　فَقُلــتُ حتّى يَرسُـمُ

(ديوان الشاب الظريف، ١٤١٥ق: ٣٠٧)

وأحياناً تتجاوز البيتين وتشـــتمل أبيات کثيرة کَشـعر ابـن رزيق حيث قام بوصف العشــق والمعشــوق ووصف علاقته بمعشوقه فی عدة أبيات ثم ينطلق لغرضه الأصلی من الشعر وهو مناظرة بينه وبين معشوقه:

تقــول و کفُّهــا تُلــوى بکفّی　　　أتقصــدُ مَن إذا نَبَــتِ الديارُ
فقُلتُ النَدبَ ســالمَ ذا المعالی　　　لعمرکِ من به تسحمی الديارُ
فقالــت إنــه ملــکٌ کــريمٌ　　　يســيلُ بجودِ راحتــهِ النضارُ
فقالــت و إنــه بطــلٌ کمــیٌّ　　　لــه فی المجدِ قــدرٌ و القتدارُ
فقالــت إنــه لکثــيرُ عفــو　　　لجانيــه مواهبُــه غِــزَارُ
فقلتُ نعــم و ذلک للأعادی　　　ســهامٌ عنــه لم يُغــنِ الفِرارُ
فقالــت إنــه دفَّــاعُ خطــبٍ　　　و معضلــةٍ إذا ضــاقَ الفِرارُ
فقلتُ إذا اکفهرَّ الخطب ليثٌ　　　أظافــر کفِّهِ البيــضُ القصارُ
فقالــت کفُّــه بالجــود يجری　　　بأوديــةٍ تضيــقُ بهــا القفارُ

(ابن رزيق، ١٤٠٣ق: ٣٨-٣٩)

٢ـ١ـ٣ـ من حيث نوع أفعال المناظرة:

قد استخدم الشعراء مشتقات فعل (قال وقلت) فی المناظرات الأدبية المنظومة لهذه

الفترة وتُعتبرُ مناظرة الصاحب شرف الدين نموذجا بارزاً من هذا النوع:

... فقال: فيضُ دُمُوعٍ   تلتذُّهُـنَّ التِـذاذَا
فقلتُ: قد نَضَبَ الدَّمـ   ـعُ وابلـاً[1] و رَذاذَا[2]
فقال: مـا ذاك عُذرٌ   لُـذ بالدِّمـاءِ مَـلاذا
فقلتُ: عَـوذِى بصبرٍ   فقـال: ليس مَعـاذَا
فقلـتُ: جُد لى بوصلٍ   فقال: سَـل غيرَ هذَا
فقلـتُ: أتلَفتَ رُوحى   فقـال لى: كانَ ماذا؟

(ديوان الصاحب شرف الدين، ١٩٦٧م: ١٨٩-١٩٠)

ولكن عدل بعضهم عن اسـتخدام (القول) كما نشاهد فى مناظرة صفى الدين الحلى واستخدم (المجاوبة) بدل (القول):

عاقَبـتُ مَـن أهـواهُ فى   هجـرى و أكثرتُ الملامَة
فأجابَـنى: أقللـتَ حبَّـ   ـكَ لى، فأبدَيتَ الجهامَة
فأجَبـتُ: إنّ كَرامَـتى   فرضٌ عليك إلى القيامَة
فأجابَـنى: مَـن مـا لَـهُ   حُـبٌّ فليـسَ لـه كرامَة

(ديوان صفى الدين الحلى، لاتا: ٤٣٠)

على أية حال لا تخلو المناظرات عن فعل يتكرر فى كل الأبيات ويشير إلى قول كل طرف من المناظرة مساعدا فى بناء البنية السردية والاتساق النصى فيها.

٢ـ١ـ٣ـ من حيث البنية:

البنية الأساسية فى المناظرات المنظومة فى العهد المماليک قسمان، وهو طرفى المناظرة ويكتفى الشاعر فقط ببيان حديث الطرفين، فالنتيجة والحكم لا يأتى على ذكرها ومثال الأشعار المذكورة سابقا لايزال يدلّ على هذه القضية.

١. الوابل: المطر الشديد الضخم القطر، وقد جاء فى نعت الدمع تشبيهاً بالغزارة والكثرة.
٢. الرذاذ: المطر الضعيف، أو السـاكن الدائم الصغار القطر كالغبار أو هو بعد الطلّ، وقد جاء فى نعت الدمع تشبيهاً.

٢ـ٢ـ المناظرات المنثورة

لم تكــن المناظرات الأدبية فى العهد المملوكى مختصة بالشــعر فقط، بل كانت هناک كثيرة من المناظرات المنثورة لبيان التفوق والتفاضل بين العناصر المختلفة فى هذه الفترة وفى هذه المناظرات يقوم كلا الطرفين بتعبير عن فضائلهما ويعتبران دلائلهما بالأساليب الأدبية الجميلة. وقد تنتهى الحكم بينهما بتفوق كلا الطرفين أو تنتهى بدون الحكم ويجبر القارئ أن يعطى حكما مناسبا. عدد المناظرات المنثورة فى هذه الحقبة الزمنية كثير جداً ومواضيعــه مختلفة، مادية ومعنويّة، نحو مناظرات بين عناصر الطبيعة، الأماكن المختلفة، الأشــياء، الحيوانات، النباتات، أنواع العلوم، الإنسان وإبليس و... ومن جملتها نستطيع الإشــارة إلى المناظرة بين مكة والمدينة (على بن يوسف الزرندى)، مفاخرة بين جزيرة الروضة ومصر (محمد بن أبى بكر الأســيوطى)، المفاخرة بين الشــمعدان والقنديل (تاج الدين اليمانى)، انوار الســعد ونُوار المجد فى المفاخرة بين النرجس والورد (تاج الدين اليمانى)، مفاخرات مالقة وســلا (لســان الدين بن الخطيب)، كاشف الغمة فى المفاخرة بين النخلة والكرمة (أبى القاسم النجرى)، مناظرة بين القلب والعين (ابن قيم الجوزى)، المقامة الوردية فى الرياحين والزهور(الســيوطى)، المفاخــرة بين الورد والنرجس (ابن نباتة) مفاخرة الورد مع النسرين (عزالدين بن غانم المقدسى) و... .

ولا يمكــن لنا أن نقوم بتعريــف كل هذه المناظرات فى هذا المجــال لذا نكتفى هنا بتعريف نماذج لها شهرة كثيرة:

٢ـ٢ـ١ـ المناظرة بين الأشياء

هنــاک مثال واضح وبارز للمناظرة بين الأشــياء، وهو مناظرات (الســيف والقلم) والــتى تُــرى فى آثار ثلاثة أدباء معروفين فى هذه الفترة وهم ابــن الوردى، وابن نباتة، والقلقشندى.

يعدّ ابن برد الأصغر (٤٤٠ق) فى الأندلس أول من عقد مفاخرة بين الســيف والقلم وكتبهــا لمدوحه الموفق ابوالجيش مجاهد العامــرى وجاء بعده بثلاثة قرون زين الدين عمر بن الوردى ليدوّن مناظرته بين السيف والقلم لمرة أخرى. (غلامحسين زاده والزملاء،

١٤٣١ق: ٢٣)

الف) مناظرة السيف والقلم لزين الدين عمر بن الوردى (متوفى، ٧٤٩ق)

تبدأ هذه المناظرة بمقدمة حول السيف والقلم حيث إنّ أساس وعماد الدولة مبنى على هاتين الوسيلتين وعلى كل حكومة أن يكون لديها هذان الركنان أو أن توفّرهما وأنَّ ابن الوردى كان يُعرِّف تماماً قيمة هذه العناصر ومنزلتها فقد وضعتهما (القلم والسيف) فى المجلس مقابل بعضهما الآخر ودعاهما للمناظرة ليحكم فى أمرهما.

فى هذه المناظرة يفتح القلم الحديث ويقول: «بسم الله مُجراها ومُرساها والنهار إذا جلّاها والليل إذا يغشاها.» (ناجى، ١٩٨٣م: ١١٨) وبعد الحمد والدعاء لله يبدأ بِعَدِّ فضائله: «فإنَّ للقلمَ قصبُ السباقِ فالكاتبُ بسبعة أقلام من طبقاتِ الكتاب فى السبع الطباق جرى بالقضاء والقدر ونابَ عن اللِّسان فيما نهى وأمر...» (السابق) وبعد انتهاء حديث القلم، يكمل السيف الحديث فيقول كما قال القلم، ويذكر الله وقِسما من الآية ٢٥ لسورة الحديد وبعدها ينصرف لوصف نفسه: «قال السيف: بسم الله الخافض الرّافع (وأنزلنا الحديدَ فيه باسٌ شديدٌ ومنافع) ... فإنَّ السيف عظيمُ الدولة، شديدُ الصولة، محَا أسطارَ البلاغةِ، وأساغَ ممنوعَ الإساغة، مَن اعتمد على غطره فى قَهرِ الأعداء تعبَ و... .» (السابق: ١١٩) كلا من القلم والسيف ضمن حديثه يصف مساوئ الطرف الآخر وبذلك يحقر الطرف الآخر ويرفع من جانب نفسه:

«قال القلم: ... أنا المخصوص بالرَّاى وأنتَ المخصوصُ بالصدى ، أنا آلة الحياة وأنتَ آلة الردى...

قال السيف: ...ويک إن كنت للديوان فحاسب مهموم، أو للإنشاء فخادمٌ لمخدوم، أو للبليغ فساحرٌ مذموم...

قال القلم: ... أما أنا ابنُ ماءِ السّماءِ، وأليفُ الغدير وحليفُ الهواء وأمّا أنتَ فابنُ للنّار والدخّان وباترُ الأعمار وخَوّان الإخوان...

قال السيف: ... أنا ذو الصيت والصوت ... أنا من مارج من نار، والقلمُ من صلصالٍ كالفخّار ...

قــال القلــم: أنــا أزكــى وأطهر   قال السيف: أنا أبهى وأبهر و... .»

(ناجى،١٩٨٣م: ١١٩-١٢١)

ويداومان بهذه المناظرة حتى يقول القلم محاسنه ومحاسن السيف كذا: «قال القلم: ... إن كنت أعلى فأنا أعلم، أو كنت أحلى وأنا أحلم، أو كنتَ أقوى فأنا أقوم ...» (السابق: ١٢٢) وهكذا يعترف السـيف بقدرة القلم لأن يعتبر الممدوح حامه «قال السيف: كيف لا أفضلُك والمَقَرُّ العلايى شـادٌّ أزرى؟» وفى المقابل يعترف القلم بفضل السـيف أيضاً لأنــه يعتبر الممدوح ولى أمره: «قال القلم: كيف لا أفضلكَ وهو عزَّ نَصرُه وليُّ أمرى؟» (السـابق) حينما تصل المناظـرة إلى هنا يبدأ الحَكَم بالحديـث وبتوجهه إلى البراهين والأدلّة التى ساقها كلا الطرفين يجد أنَّ لهما ارتباطا وثيقا مع الممدوح. لذلك فقد تحايل وسلّم الحكم للممدوح لكى يهدأ كلا الطرفين ويسكن غضبهما.

والهدف الأساسى فى هذه المناظرة التى وضعها ابن الوردى بين القلم والسيف بتمام قوة خياله؛ مدح الممدوح لأنّه بإحصاء محاسـن هذين العنصرين بلسـانهما ونسب هذه العناصر إلى الممدوح، يعبر القدرة العسـكرية وتدبير حكومة الممدوح ويمدحه بشـكل جيد.

وهنـاک مناظرة أخرى كتبت فى العهد المملوكى وهى رسـالة السـيف والقلم لابن نباتة المصرى (متوفى ٧٦٨ق) وأخرى هى حلية الفضل وزينة الكرم فى المفاخرة السيف والقلـم، لأحمد بن على القلقشـندى (متوفى٨٢١ق). وفى المجموع نسـتطيع أن نقول إن الهدف من المناظرات الثلاث هو مدح الممدوح، حيث تتألف البنية الأساسـية للمناظرة من عدة أجزاء، جزئى المناظرة (السـيف والقلم) والجزء الثالث هو الحكم الذى يحكم بين الطرفين بعد سمع أقوالهما وبالتوجه إلى البراهين والاسـتدلالات التى سـاقاها. قد يكون هناک جزء رابع وهو الراوى والذى يروى بداية الحدث وسيره ونهاية المناظرة. وقد أثر استخدام الفنون البديعيّة منها؛ السجع والجناس والتضمين للآيات والأحاديث والأشـعار إلى جانب فن التشخيص؛ تاثيراً بارزا وهاماً فى قيمة هذه المناظرات. ومن حيث الحجم نسـتطيع أن نقول بأنَّ مناظرة ابن الوردى حجمها أقل نسـبة للمناظرتين السـابقتين، طبعاً لا تنحصر المناظرة بين السـيف والقلم على اللغة العربية وإنّما توجد

أيضاً فى اللغة الفارسية لأنّه فى كل لغة يوجد جدال وصراع بين منطق العقل (الفكرة) ومنطق القوة (القدرة) وكلا من الطرفين قائل بتفوقه وتمييزه على الآخر؛ لذلک فقد سعى الأدباء إلى امتلاک تصور لهذا الجدال ولذلک فقد وضعوا القلم والسيف كرمز لذلک وأجروا كلا من طرفى المناظرة بالدفاع عن نفسيهما بلسان الحال. ولكن بما أنهما من عناصر مهمة لذلک نرى أن نهاية المناظرة بين القلم والسيف غالباً ما تختم بالصلح والصداقة لأن كليهما ركنان أساسيان فى أركان حفظ الحكومة حينما يكونان متحدين معاً وفى جانب بعضهما بعض الآخر.

ب) المقامة الياقوتية فى أنواع الجواهر للسيوطى (متوفى ٩١١ق)

مناظرة السيوطى وهى مناظرة بين عدة جواهر، من المناظرات التى تقع بين الأشياء، بهذه المقامة انصرفت الجواهر فى أحاديثها للمفاخرة لا للمخاصمة ليتعين أيها أفضل وأجمل. تبدأ المناظرة بحديث الياقوت وتنتهى بحديث الفيروز، وتكون المناظرة على الشكل التالى: بدأت كل واحدة من المجوهرات بحمد الله والثناء والدعاء وبعدها انصرفت لذكر محاسنها ومنافعها واستدلت المجوهرات فى أحاديثهم بآيات من كلام الله وأحاديث وأقوال العظماء والكبار، ولكنها لم تَمِل أبداً لذكر معايب الطرف الآخر من جنسها (المجوهرات الأخرى) وينتهى الحديث والمناظرة بأبيات عن وصف نفسها، والمؤلف لم يحكم فى نهاية المناظرة وإنّما سلّمَ هذه المهمة للقارئ ليقوم بالحكم.

يشير النص التالى إلى جزء من هذه المناظرة:

«فقال الياقوت: الحمدلله الذى خلقنى حسن التقويم وجعلنى أبهى فى العين من الدرر النظيم ... ذكرّنى بصريح اسمى فى القرآن، فى قوله تعالى فى سورة الرحمن كأنهنّ الياقوت والمرجان ... وقال الزمرد: الحمدلله الذى رفع لى قدراً، واسبغ على الحلة الخضراء ... وقال العقيق: الحمدلله الذى جعلنى من الجلة وكسانى أبهى حلة، خصنى باحسن خلة ... وقال الفيروزج: الحمدلله الذى فضلنى بلونين وكسانى حلتين، وجعلنى أدخل فى الكيمياء وفى ادوية العين ...» (انظر: السيوطى، ١٢٩٨ق: ٤٦-٥٥) وكما يرى أن المناظرة لاتقوم بين طرفين بل فيها أطراف كل يسعى لبيان فضله على الآخرين.

٢-٢-٢-المناظرة بين المفاهيم:

ومنها **المفاخرة بين العلوم، لأحمد بن علی القلقشندی** (متوفی ٨٢١ق)؛ کتب القلقشندی أبو حفص البلقينی المفاخرة بين العلوم المختلفة. هناک مناظرات بين سبعين ونيف من العلوم تبدأ بعلم اللغة وتنتهی بعلم التاريخ. والقلقشندی فی مقدمته التی أوردها قبل المناظرة يعترف بفضل كل العلوم ويظهر تلك الفضائل لذلک يقول: «اصلُ الشرف فيها من غير منازع، مُجمَعاً على أنه لا شيءَ من العلم من حيثُ هو علمٌ بضارٍّ ولا شیءَ من الجهل من حيثُ هو جهلٌ بنافع.» (انظر: القلقشندی، ١٤٠٧ق، ج١٤: ٢٣٨) فی هذه المناظرة علوم مختلفة مثل: علم الصرف، والنحو، والشعر، والحساب، والفقه، والطب، والموسيقی و... .

تعتبر هذه المناظرة من المناظرات الطويلة فی الأدب العربی والتی وضعت بشكل خيالی بين عدد من العلوم المختلفة. حيث إنّ كل علم يتفاخر على الآخر بتعداد محاسنه وفضائله وخصائصه المميزة على العلم الذی تحدّث قبله وناظر قبله. وأحياناً تستفيد هذه العلوم من الآيات الكريمة ومن ضرب الأمثال لإثبات كلامها.

لا تعتبر رسالة القلقشندی مناظرة أو جدالا بالمعنی المتداول، حيث إنّ تلک العلوم لا تسعی لذكر معايب الأخری ولا تتحارب فيما بينها، ولطالما كانت هذه الرسالة تبحث فی العلوم المختلفة إلّا أن جانبها التفننی أكثر. (بورجوادی، ١٣٨٥ش: ٦٩٧-٦٩٨) يشير النص التالی إلی جزء من هذه الرسالة:

«فكان أول بادیءٍ بدأ منها بالكلام وفتحَ باب الجدال والخصام، "علم اللغة" فقال: قد عَلِمتم معشر العلومِ، أنِّی أعمُّكم نفعاً وأوسعكم مجالاً وأكثركُم جمعاً؛ علی قطبِ فلكی تَدور الدوائر، بواسطتی تُدرک المقاصِد ويستعلمُ ما فی الضمائر ... ثابَ إليه "علمُ التصريف"... وقال: ... أنا المتكفلُ بتأسيس مَبانيک، والملتزمُ بتحريرِ ألفاظک وتقريرِ مَعانيک، بی تُعرفُ أصولُ أبنيةِ الكلمة فی جميع أحوالها، وكيفيةُ التصرُّف فی أسمائها وأفعالها ... فقال "علمُ الشعر": أراكم قد نَسيتُم فضلی الذی به فَضَلتم، وصَرَمتُم حبلی الذی من أجله وَصَلتُم؛ أنا حُجَّة الأدب، وديوان العَرب؛ علی تَرِدون وعنّی تَصدُرون وإلَیَّ تَنتسِبون، وبی تشتهِرون...» (انظر: القلقشندی، ١٤٠٧ق، ج ١٤: ٢٣٧-٢٦٣)

٢ـ٢ـ٣ـ المناظرة بين الحيوانات

الجمل والحصان للمقدسى (متوفى ٨٧٥ق)

فى هذه المناظرة التى وصفها المقدسى بين حيوانى (الحصان والجمل) كلا الطرفين يسعى لإثبات تعاليه وتفوقه على الآخر، الجمل الذى يبدأ المناظرة ويبين محاسنه على النحو التالى: «قالَ الجَمَلُ: أنا أحملُ الاحمال الثِّقال وأقطَعُ بها المراحلِ الطِّوال وأكابدُ الكَلال وأصبرُ على مُرَ النّكال... .» (الهاشمى، ١٣٦٦ش: ٢٥٨) وفى المقابل فإنّ الحصان يشير إلى قدرته وقوته: «فقال الحصان: أنا أحمل على كاهِلى. فأجتهدُ به فى السير و انطلقُ به كالطير، أهجمُ هجومَ اللّيل وأقتحم اقتحام السيل.» (السابق: ٢٥٩) فى هذه المناظرة يراعى كلا الطرفين أصول المناظرة وأياً منهما لم يذكر مساوئ الآخر ولم يقم بتحقيره؛ بل سعى كل منهما لإثبات تفوقه على الآخر وذلك بتعداد خصاله الإيجابية. إلى أنه حينما قام الحصان بإحصاء محاسنه أشار إلى فضائل الطرف الآخر ثم انصرف إلى ذكر محاسنه وخصاله نفسه: «وإن كان الجمل هو الصابر المجرّب، فأنا السابق المقرَّب، وإن كان هو المقتصد اللاّحق، فأنا المقرَّبّ السّابق.» (السابق: ٢٥٩)

وفى نهاية هذه المناظرة فإنّ الجمل يشير إلى جزء من الآية ٧ سورة النحل: «أنا المسخرُ لكم بإشارةِ (وتحمل أثقالكم)» والحصان إلى قِسم من الآية ٩٨ سورة مريم: «وكم حَزَزتُ رؤوس أهل النّفاق حزّاً وكم أخليت منهم الآفاق (هل تحِسُّ منهم من أحدٍ أو تَسمَعُ لهم ركزا)» (السابق: ٢٥٩) فقد استدلّا على صحة كلامهما بكلام الله وأنهيا المناظرة بذلك.

يعتبر حجم هذه المناظرة قليلا بالنسبة للمناظرات الأخرى الموجودة فى هذه الفترة الزمنية. وتشكلت المناظرة من طرفى المناظرة فقط حيث اكتفى الأديب بذكر أحاديث الطرفين وترك الحكم للقارئ. ومن خصائص هذه المناظرة أيضاً، الاستدلال بآيات القرآن الكريم والاستفادة من الأساليب البديعية مثل السجع.

٢ـ٢ـ٤ـ المناظرة بين النباتات:

الف) جواهر الفرد فى مناظرة النرجس والورد، للماردينى (متوفى ٧٤٤ق)

تبدأ هذه المناظرة بالحمد وثناء الخالق والنبي الأكرم (ص)، وقد قام الشيخ الماردينى قبل الدخول إلى أحاديث هذه المناظرة بوصف مختصر لكلٍّ منهما وأقرَّ بفضل وجمال كليهما ولكن بسبب الاختلاف الذى يُرى بينهما فى بعض الأحيان فقد وضعهما موضع المناظرة. ليشرح كل منهما ويثبت تفاضله وتعاليه على الآخر.

تبدأ المناظرة بحديث الورد والتى بعد حمد الله والإشارة إلى آية من آيات القرآن الكريم تبدأ حديثها: «فقال الورد:... فإنَّ الله تعالى فَضَّلنى على سائر الزهر بأرفع المراتب ... فيَّ تتجمل المجالس والمحافل ... فالروض ملكى والزهر جنودى، وما فيهم من فرح فى اعلامى السلطانية وكيف لا يطيعوننى وشكوتى فيهم قوية.» (العطار، لاتا: ٢٠-٢١) عندها تنتفض النرجس وتقول: «وقال: ... صفراء فاقع لونها تسر الناظرين وحق محمد المحمود الذى أوحى إليه قتل أصحاب الأخدود، لقد مدحت نفسک بالکمال مع نقصک ... واحفظ حرمتک وإلا کسرت شوکتک.» (السابق: ٢١)

تتسع هذه المناظرة على صفحات متعددة إلى أن يستخدم فيه كلا الطرفين كل الوسائل المتاحة والممكنة لمدح نفسهما وإثبات تفوقهما على الآخر ويذكر معايب وسيئات الطرف الآخر أيضاً ويستدل كلاهما بالقرآن الكريم وبالأحاديث وببعض الأشعار لإثبات ذلک: «فقال الورد: ...أتجعل مقامک مقامى وأنت من بعض خدّامى، ... أتحسب محاسنى مثل محاسنک متناهية وکيف ينقطع عملى ولى صدقة جارية، فشتان بينى وبينک؛ وإن لم تنته عن جدالى قلعت بشوکتى عينک ... فقال النرجس: يا قليل المودة، ويا قصير المدة... أىّ فخر فى إحمرارک الشريق[١]، وکم بين التبر[٢] والعقيق ... ولى فى السبق قصبات وکم جلوت صداع القلب بطيب النفحات. وإذا وفد جيش الزهر، فلى فى طلائعة عيون. والسابقون السابقون، أولئک المقربون...

فخجل خد الورد ... وقال: يا نفاضة المحافل. لفاظة المزابل کم بين مهتوک ومصون ومتروک ومخزون ...

فقال النرجس: أنا عيون المجالس وشموع المجالس، وأنيس النديم وقد خلقنى الله

١. يريد الاحمرار الذى يخالطه شيء من الصفرة فلايكون خالصاً إلى حمرة ولا إلى صفرة.
٢. التبر: الذهب قبل الضرب.

فى أحسن تقويم ...

فقال الورد: أنا خد الحبيب نصيبى والراح يتلمس ويتمسك بذيل طيبى ... وأنشد:

أنا والراح للأرواح راحة
وكم فى قبض ساقى بسيط وراحة

فقال النرجس: يا قليل الوفاء ... ألم تعلم ان التخليق بالصفرة من امارات النصرة. وقال الجماعة من الحكماء أن من أنحس الأشكال الحمرة.

فقال الورد: هذا لونى مد كنت فى أحشاء الأكمام مضغة، صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة.» (السابق: ٢١-٢٨)

حتى أنهما يريان مكانتهما العالية بسبب مصاحبة المحبوب وعلى ذلك يقومان بتفضيلهما على الآخرين، لأنّهما يعتبران مصاحبة المحبوب مقاماً علياً ويعود بهذه الطريقة فى إثبات تفوقهما: «فقال النرجس:.. فأنا على مقدور ولى الفضل بحضورى فى مقام المقر الشهابى أحمد وأنا المؤيد بفضل ظاهر لا يختفى بحضورى فى حضرة مولانا قاضى القضاة الحنفى. فقال الورد: وهذا مما يؤيد كلامى ويرفع فى الفخر مقامى فكم بلغت بحضرة المخدوم مقصودى ولم يزل إلى المنهل العذب ورودى» (السابق: ٢٨)

وعندما يصل الحديث إلى هذا الحد يتدخل الراوى ليدلى بالحكم ولكنه لم يستطع الحكم بسبب الأدلة القوية والبراهين الواضحة التى ساقها كلا الطرفين ويعطى الراوى الحكم للممدوح الذى هو مالك الراوى والدولة الزمان الفريد وفى النهاية يهدى هذه الرسالة للممدوح.

والمناظرة التى سبق شرحها كتبت بقالب القصيدة فى مدح الممدوح وكوّن بناءه من ثلاثة أجزاء؛ حيث تشكلت من طرفين المناظرة بالإضافة إلى الراوى الذى هو الجزء الثالث والذى قام بتقرير الأحاديث وفى النهاية سلّم الحكم للممدوح، يعطى البداية فى المناظرة للورد ويختم المناظرة بالورد أيضاً. وأحاديثهما واستدلالتهما تعتمد على الآيات والأحاديث والأشعار إذاً يجب القول إنّ ما قام به الماردينى من تصور وتخيل لنوعى من الورود وكتابه ذلك بشكل مسجع كان موفقاً إلى حدٍ كبير.

ب)كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار للمقدسي (متوفى ٨٧٥ق)

هذه الرسالة مناظرة خيالية بين أنواع الزهور والطيور والحيوانات والتي جاءت في ٣٧ فصلا وفي كل منها تحدث نوع من هذه العناصر وينتهي حديثه بأبيات شعرية. تبدأ المناظرة بالنسيم وتنتهي بالعنقا.

نظر المقدسي بعين الفاحص المتفكر في عناصر هذه الرسالة فوجد فيها عالماً آخر يعجّ بالحركة والنشاط يشبه العالم الإنساني فينطّقه ويحادثه ليتعرف خصائصه وأوصافه الدالة على عظمة الخالق وحكمته في خلقه ثم يحكي لنا قصة الحياة الدنيا والآخرة و«تزداد الرموز تنوعا لتنوع أفراد البشر كقدوم الربيع، انقلاب الشتاء، شرود البرد، فرح الأقحوان و... .» (صبحي حباب، ١٤١٠ق: ١٦٧-١٦٨) وفي الواقع شرح فيه المؤلف أحوال أهل العزلة والتصوف، وذكر حكمهم على لسان الطيور والأزهار والحيوانات واستمد عناصرها الأولى وحكمها المتناثرة من القرآن الكريم والحديث النبوي ومن التصوف والزهد اللذين انتشرا في هذا العصر كثيراً. (باشا، ١٤٢٥ق: ٤٥٦ و ٤٦٥) والنص التالي يشير إلى طرف من هذه المناظرة:

«... فتنفس البنفسج ... وقال طوبى لمن عاش عيش السعداء، ومات موت الشهداء، ... إنني اوخذ ايام حصولي، فأقطع من أصولي وكم ممن يتقوى على ضعفي ... ... فنادى على نفسه الأقحوان ... وقال قد آن ظهوري وحان حضوري، واعتدل فصل وجودي وطاب في الحضرة شهودي ... فبياضي هو العلم المعلم واصفراري هو السقم المبرم ... قال الديك ... جعلت الاذان لي وظيفة، اوقظ به من كان نائماً كالجيفة وأبشر الذين يدعون ربهم تضرعا وخيفة... فقالت العنكبوت: إن كان بيتي أوهن البيوت وحبلي كما تزعمين مبتوت، فإنّ فضلي عليك في سجل الذكر مثبوت، أما أنا فما لأحد عليّ منّه ولا لامّ عليّ حنّه... .» (انظر: المقدسي، ١٨٢١م: ٩-١١٤)

النتيجة

كان استخدام المناظرة في العهد المملوكي بشكل التزامي حيث استخدمت المناظرات الأدبية في هذا العهد بمعناها العام والخاص فمثالها العام في الأحاديث الوديّة أو العشقية

ونموذجها الخاص فى الأحاديث العدائية التى دارت بين عناصر مختلفة.

لطالما كانت المناظرات الشعرية شاملة للمناظرات بين البشر حيث يعتبر أكثرها الحديث بين العاشق والمعشوق. ولكن أيضاً فى بعض الأحيان كان هناک مناظرات بين الأزهار أو إبليس مع الإنسان حيث إنّ اغلب أحاديثها تتشكل من طرفى المناظرة ودون حضور الحكم. والمناظرات المنظومة فى العهد المملوكى من حيث الحجم نوعان: ١- طويل ٢- قصير، وفى معظم الأحيان تتضمن تلک المناظرات لفظة قول والذى كان تكراره عدة مرات حيث يضيف جمالاً على النص.

أمّا فى أكثر المناظرات المنثورة وعلى العكس تماماً من المنظومة فإن هناک لا توجد أحاديث بين البشر بل يقتصر الحديث على عناصر مختلفة من أشياء ونبات وحيوان وعناصر طبيعية ومفاهيم و... والتى كانت فى كثير المواضع لها إمّا جانب تعليمى أو دينى أو مدحى وفى بعض الأحيان نجد لها الجانب الترفيهى فقط.

والهيكل الأساسى للمناظرات المنثورة يشتمل على طرفى المناظرة حيث إنّ فى الجزء الأول يقوم أحد طرفى المناظرة بإظهار محاسنه وفضائله ويتفاخر بنفسه ويحتقر الطرف الآخر. وفى الجزء الثانى؛ يقوم الطرف الآخر بالدفاع عن نفسه وفى بعض هذه المناظرات هناک جزء ثالث يتضمن الراوى والذى يبين سير المناظرة ويدلى بالحكم من خلال توجهه إلى أحاديث الطرفين والتى غالباً ما تكون مستدلة بآيات وأحاديث وأقوال الكبار وأشعار الشعراء، واستخدام الفنون البديعية مثل السجع أيضاً كان له تأثير لايستهان به فى جمال نصوص تلک المناظرات.

المصادر والمراجع

ابن منظور، جمال الدين. ١٤٠٥ق. لسان العرب. ج ٥. قم: أدب الحوزة.

أحمد بدوى، أحمد. ١٩٩٦م. أسس النقد الأدبى عند العرب. القاهره: نهضة مصر.

اذكائى، برويز. ١٣٨٦ش. «منشأ مناظرههاى ادبى». گوهر گويا. س١. ع١. صص ١٠-١.

باشا، عمر. ١٤٢٥ق. تاريخ الأدب العربى (العربى المملوكى). دمشق: دارالفكر.

بن رزيق، حميد بن محمد. ١٩٨٣م. ديوان ابن رزيق. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجه. سلطنة عمان: وزارة التراث القومى والثقافة.

بورجوادی، نصرالله. ١٣٨٥ش. لغة الحال في العرفان والأدب الفارسيين. تهران: هرمس.
الجرجاني، علي بن محمد. ١٤٠٧ق. التعريفات. تحقيق وتعليق عبد الرحمن عميرة. ط١. بيروت: عالم الكتب.
الحلّي، صفي الدين. لاتا. الديوان. بيروت: دار صادر.
داد، سيما. ١٣٧١ش. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مرواريد.
دهخدا، علی اکبر. ١٣٧٣ش. لغت نامه. تحت إشراف محمد معين وجعفر شهيدي. ج١٣. تهران: دانشگاه تهران.
رحيمي، مهدي. ١٣٧٤ش. المناظرة في الشعر الفارسي (منذ البدء حتى پروين اعتصامي). أطروحة دكتوراه: طهران: جامعة تربيت مدرس.
رزمجو، حسين. ١٣٧٠ش. انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی.
السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب بن علي بن عبدالكافي. ١٩٦٤م. طبقات الشافعية الكبرى. تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو ومحمود محمد الطناحي. الجزء العاشر. لامك: دار إحياء الكتب العربية.
السيوطي الشافعي، عبد الرحمن. ١٢٩٨ق. مقامات. ط١. قسطنطنية: إدارة الجوائب.
السيوطي، عبدالرحمن. ١٩٢٧م. نظم العقيان في اعيان الاعيان. حرّره فيليب حتي. بيروت: المكتبة العلمية.
شرف الدين الانصاري، الصاحب. ١٩٦٧م. الديوان. تحقيق عمر موسى باشا. دمشق: مجمع اللغة العربية.
شميسا، سيروس. ١٣٧٣ش. انواع ادبی. تهران: فردوس.
شوشتري، مرتضى. ١٣٨٩ش. المناظرة في الأدب الفارسي. كيهان فرهنگی. ع ٢٩٠-٢٩١.
صبحي حباب، أحمد عبد القادر صلاحية. ١٤١٠ق. «التعريف بكتاب: كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار لابن غانم المقدسي». التراث العربي. العدد ٣٧-٣٨
الصديق، حسين وخالد الفردي. ٢٠٠٠م. «المناظرة في الأدب العربي الإسلامي». حلب. www. tawtheegonline.com
الظريف، الشاب. ١٤١٥ق. الديوان. قدّمه وشرحه صلاح الدين الهواري. ط١. بيروت: دار الكتب العربية.
العطار، عزت. لاتا. مناظرات في الأدب. القاهرة: لجنة الشبيبة السورية بمصر.
غلامحسين زاده، غلامحسين وكبرى روشنفكر وابراهيم خدايار ونعيمة حسوكي. ١٤٣٢ق. «دراسة مقارنة لمناظرات السيف والقلم بين الأدبين العربي والفارسي (اليعقوبي الطوسي وابن نباتة المصري نموذجاً)». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ١٨(٤). صص ٢١-٣٦.
غنيمي هلال، محمد. ١٩٦٢م. الأدب المقارن. بيروت: دارالعودة ودارالثقافة.

القلقشندى، أحمد بن على. ١٤٠٧ق. صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء. شرحه محمد حسين شمس الدين. ط١. الجزء ١٤. بيروت: دارالفكر.
محمدى، هاشم. ١٣٨٣ش. «المناظرة فى الأدب الفارسى». كتاب ماه (ادبيات وفلسفه). ٧٨
معين، محمد. ١٣٨١ش. فرهنگ فارسى (يک جلدى). ط٣. طهران: سُرايش.
المقدسى، عزالدين بن غانم. ١٨٢١م. كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار. مدينة باريز: دار الطباعة السلطانية.
ناجى، هلال. ١٩٨٣م. «مناظرتان بين السيف والقلم». المورد. العدد ٤.
وهبة، مجدى. ١٩٨٤م. معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. ط٢. بيروت: مكتبة لبنان.
الهاشمى، أحمد. ١٣٦٦ش. جواهر الأدب. ط١. قم: استقلال.

ویژگی‌های غزل‌سرایان زن اندلس در سایه نقد روان‌شناسی معاصر

عباس اقبالی (نویسنده مسؤول)
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
aeghbaly@kashanu.ac.ir
فائزه پسندی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
تاریخ دریافت: ٩٣/١١/٢١ش تاریخ پذیرش: ٩٤/۶/٢٧ش

چکیده

یکی از جلوه‌های تاریخ ادبیات در دوره اندلس، فراوانی شاعران زن توانمند در قصیده‌سرائی است و این امر موجب شده که حجم زیادی از شعر اندلس به زنان اختصاص یابد؛ شعری که برخوردار از ویژگی‌هائی همچون دقت، لطافت، و پیشرفت است. روشن است که ویژگی‌های اصلی چنین تجربه شعری برآمده از مهارت شاعر در بیان معانی کهن با اسلوبی نوین است که متفاوت از معانی غالب در شعر سنتی است. همچنین طبیعت سرزمین اندلس موجب شده است که زن شاعر عناصر آشکار و محسوس آن را (در شعر خود) بکار گیرد. او با سرایش غزل، شیفتگی خود را هویدا می‌سازد و در شعر خود، تمامی معانی سترگی که از لوازم سرشت زن محسوب می‌شود مطرح می‌نماید. علاوه بر این در تجربه شاعری خویش آرزو می‌کند که به دور از چشمان رقیبان [تنها] از شدت شوق و اشتیاق شعر خود را متمایز از دیگران گرداند. پژوهش حاضر ضمن بررسی رویکرد شعر زنان اندلس با تأکید بر شاعران زنی همچون "بثینه بنت المعتمد"، "زینب المریه"، "قمر جاریه إبراهیم"، "أم العلاء بنت یوسف"، و "ولاده بنت المستکفی"، بر اساس روش نقد روان‌شناختی معاصر، غزل شاعران اندلسی را به عنوان آینه گرایش‌های روانی آن‌ها و در بردارنده ویژگی‌های معنایی و برآمده از قوه خیال و[در اصل] دارای خاستگاه روانی معرفی می‌نماید. همچنین بیان می‌دارد که سروده‌های زنان شاعر اندلس با رویکرد عشق عفیفانه دارای ویژگی‌های روان‌شناسانه نظیر درد عشق، نوستالژی، عدم اراده، نیروانا، و مازوشیسم است و در مقابل آن غزل اباحی نیز، دارای خصوصیاتی همچون گرایش جنسی، صراحت، و هتاکی است.

کلیدواژگان: نقد روانشناسی، غزل، زنان اندلس، عذری، اباحی.

میزان مشارکت خواننده در پژوهش‌های انتقادی

علی صابری
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Dr_saberi_43@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۱/۲۰ش تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۲۵ش

چکیده

خواننده به عنوان یکی از سه ضلع مثلث نقد ادبی، در کنار دو ضلع دیگر آن، یعنی نویسنده و اثر ادبی، یکی از عوامل مؤثر در بررسی آثار ادبی در محافل نقدی به شمار می‌آید، و برخی ناقدان او را از یک ســو مصرف کننده و از ســویی دیگر، به خاطر تفســیرها و برداشت‌هایش، او را تولید کنده اثر به شمار می‌آورند، و در همین راستا متون ادبی را به دو دسته نوشتاری و گفتاری تقسیم می‌کنند؛ هرچند هواداران برخی از مکاتب نقدی توجه خود را به اثر و نویسنده معطوف کردند اما شمار زیادی از آنان در ارزیابی آثار ادبی خواننده، ذوق و سلیقه، و زمینه فرهنگی او را معیار اصلی ارزیابی خویش قرار دادند؛ در این راستا می‌توان نقد خواننده محوری (reader-response theory) و نظریه مرگ نویسنده (Death of the Author) را هسته مرکزی این پژوهش‌ها بشمار آورد. این پژوهش ضمن بررسی نظریات مرتبط با تعیین میزان سهم خوانـنـده در ارزیابی اثر ادبـی و آراء مخالفان، که تنها خود اثر ادبی را و موافقان، که میزان تأثرات خواننده را معیار ارزیابی می‌دانند، بیان می‌کند که تنها وقتی می توان به داوری خواننده در ارزیابی آثار اعتماد کرد که دارای معلومات و ابزار کافی باشد و از گرایش‌های شخصی دور شود.

کلیدواژگان: متن نوشتاری، متن خواندنی، مرگ نویسنده، خواننده مداری.

فراخوانی سنت در نمایش "عنتر بن شداد" ابو خلیل قبانی

فاطمه پرچکانی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران
fparchegani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۴/۱۲ش   تاریخ پذیرش: ۹۴/۹/۱۹ش

چکیده

فراخوانی سنت، از جمله زمینه‌های بارزی است که در متون ادبی و هنری نمایشی مدرن یافت می‌شود. شخصیت قهرمان در تمدن‌های قدیم، امری شناخته شده است که به ادبیات و هنر ملت‌ها به ویژه اسطوره‌ها، حماسه‌ها و سیره‌های مردمی و ادبیات شفاهی و متون نمایشی راه یافته است. عنتره بن شداد از مشهورترین قهرمانان عرب است که قهرمانی حماسه‌ای بشمار می‌رود، بطوری که با نیروهای دیگر در می‌افتد و بر آن‌ها غلبه می‌کند. ابو خلیل قبانی، نخستین نمایشنامه‌نویس سوریه و از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در جهان عرب و مشرق بطور کلی، نمایشنامه‌های متعددی نوشته و موضوعات برخی از آن‌ها را از روایت‌های قدیمی اقتباس کرده است که از آن جمله است نمایشنامه "عنتر بن شداد". با این که متون نمایشی دیگری در زبان عربی درباره این قهرمان نوشته شده است، اما اهمیت نمایشنامه قبانی، پیش از هر چیز در این نهفته است که نخستین اثر از این دست در جهان عرب می‌باشد. این پژوهش بر آن است که چگونگی فراخوانی سنت در نمایشنامه قبانی را مورد بررسی قرار دهد و این امر از طریق بررسی شخصیت قهرمان بین سیره اصیل بعنوان یک متن ادبی و بین نمایشنامه مدرن بعنوان هنری نمایشی، به شیوه وصفی تحلیلی صورت می‌گیرد. این پژوهش به این نتیجه دست یافت که قبانی، - اگرچه بر داستان عنتره بعنوان یک حادثه تاریخی تکیه نمی‌کند - اما حکایت این قهرمان را فرا می‌خواند تا به اوضاع دوره‌ای که در آن زندگی می‌کند و به شرایط اجتماعی جامعه خود بپردازد بطوری که جامعه‌اش نیازمند یادآوری شخصیت قهرمانی شجاع و دارای اخلاق ستوده و برخوردار از جوانمردی است که عنتره نمایانگر آن می‌باشد.

کلیدواژگان: سنت، قهرمان، سیره، عنتره بن شداد، قبانی، نمایشنامه.

بررسی بن‌مایه‌های داستانی سامنامه

زهرا درّی (نویسنده مسؤول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
zahra.dorri@kiau.ac.ir
پریسا ایمانی گورادل
دانش‌آموخته گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران
zzimani4@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۴/۱۸ش تاریخ پذیرش: ۹۴/۱۰/۵ش

چکیده

بررسی آثار حماسی- پهلوانی منظوم فارسی که تحت تأثیر شاهنامه و پیرو سنّت روایی پدید آمده‌اند، یکی از حوزه‌هایی است که با دیدگاه‌های مختلف می‌تواند مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. سامنامه که از آن بعنوان آخرین حماسه ملی ادب فارسی یاد می‌کنند و بنا بر مشهور ظاهرا در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم سروده شده است- اگر بپذیریم که سروده خواجوی کرمانی است - از جمله این آثار است که از جهتی به سبب تأثیرپذیری‌هایش از سنت حماسی به شاهنامه نزدیک می‌شود و از سوی دیگر وجود عنصر عشق، و قهرمانی که به ترفندهای گوناگون خود را از مهلکه‌ها می‌رهاند تا به معشوق برسد، این اثر را به رمانسی قهرمانی بدل می‌سازد. در پژوهش حاضر به بازشناخت و تحلیل بن‌مایه‌های داستانی این اثر پرداخته شده است تا بتوان در مقایسه با دیگر آثار داستانی و روایی جایگاه سامنامه را در تحول انواع ادبی زبان فارسی بهتر تبیین کرد. در این بررسی بن‌مایه‌های شگفت‌انگیز، بن‌مایه‌های حماسی - عیّاری، بن‌مایه‌های عاشقانه و بن‌مایه‌های کرامت از جمله مشهورترین بن‌مایه‌ها در این حوزه ادبی است که بدان پرداخته شده است. مشخصه اصلی گزینش و بررسی بن‌مایه‌ها در این اثر، وجود دو عامل تکرار و بر انگیزندگی است که با ارائه جدول بسامدی، معیار مناسبی جهت مقایسه با دیگر منظومه‌های حماسی و یا عاشقانه فارسی به دست داده شده است.

کلیدواژگان: بن‌مایه، سامنامه، رمانس، کهن الگو، رویا، دیو.

موتيف نخل و زيتون در شعر سميح القاسم

كبری روشنفكر (نويسنده مسؤول)
استاديار گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
kroshan@modares.ac.ir
حامد پورحشمتی
دانشجوی كارشناسی ارشد زبان و ادبيات عربی دانشگاه تربيت مدرس، تهران، ايران
poorheshmati@gmail.com

تاريخ دريافت: ٩۴/٧/١ش تاريخ پذيرش: ٩۴/١١/١٧ش

چكيده

برخی از انديشه‌ها و رخ‌دادها از جايگاه برجسته‌ای در زندگی انسان برخوردارند كه گويا با تبديل شدن به بخشی از دغدغه‌ها، او را به سوی پافشاری و تكرار سوق داده و درنهايت بعنوان يک مشخصه فردی و دائمی، در تصويرسازی خوداگاه و ناخوداگاه وی نمود می‌يابند، ولی تكرار اين تصوير به صورت پايدار، بيانگر پرداختن به موضوعی است كه در شرايط عادی از حقيقت آن اطلاعی در دست نيست. از اين رو تكرار با وجود آنكه يک پديده نقدی زبان‌شناختی است، گاهی به صورت موتيفی عرضه می‌گردد كه در قالب يک عنصر اساسی در متن شعری، در نشانه‌ها و دلالت‌هايی كه شاعر در لابه‌لای آن‌ها رمزگان‌ها و تصاوير شاعرانه را برای افزودن زيبايی و جذابيت متن خود به‌كارمی‌گيرد، تجلی‌می‌يابد. موتيف در شعر سميح القاسم از اهميت بالايی برخوردار است و به بيننده كليد گشايش انديشه نهان در متن او را می‌دهد و بصورت اسم، فعل، و يا جمله به يک نقطه اصلی كه شعر او در محور آن می‌چرخد تبديل می‌شود، البته گاهی برای دستيابی به نگاهی مشخص، به تكراری كه همراه با پافشاری بر دغدغه لحظه‌ای اوست متوسل‌می‌شود. نمونه آن، بكارگيری وی از موتيف‌های نخل و زيتون می‌باشد كه هر كدام از آن‌ها به ترتيب در اشعار وی ٥١ و ۶٩ بار، متناسب با اهداف پايداری موجود در مقتضی شعری، تكرار گشته‌اند، بگونه‌ای كه در اين ميان، نخل بر رموزی همچون ايستادگی و سرزندگی و حيات دوباره دلالت داشته و زيتون الهام‌بخش طراوت و آبادانی و ميرات دينی شاعر است كه با احساسات ميهنی او گره خورده است. اين پژوهش بر آن است تا با اشاره به داده‌های آماری و با تكيه بر روش توصيفی و تحليلی، از به‌كارگيری موتيف‌های نخل و زيتون در شعر سميح‌القاسم پرده‌بردارد.

كليدواژگان: شعر معاصر فلسطين، موتيف، سميح القاسم، نخل، زيتون.

نقد ساختاری اشعار علامه سید محمد حسین فضل الله با تکیه بر چندین قصیده شعری دیوان فی دروب السبعین

سید محمد میرحسینی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران
sevensbc@gmail.com

الهام مریمی (نویسنده مسؤول)
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران
تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۱۵ش تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۱۹ش

چکیده

دیوان فی دروب السبعین علامه سید محمد حسین فضل الله، با قصائد کلاسیک و نو با زبانی عارفانه و احساسی آتشین نسبت به دیدار پروردگار و تأملی در ما حصل عمر، برتری و اهمیتی را به خود اختصاص داده است. آنچه در انتقال پیام شاعر مؤثر واقع شده، صورت و ساخت قصائد است. ساختارگرایی (**structuralism**) کوششی برای راهیابی به کشف‌نشانه‌های تازه و فهم روابط درونی اثر است. در این مقاله بر آنیم ضمن پرداختن به شرحی از زندگی‌نامه علامه سید محمد حسین فضل الله، قریحه شعری و معرفی دیوان، مبانی موجود در رابطه با نقد ساختارگرایی را در چندین قصیده دیوان مورد کندوکاو قرار دهیم. برای این مهم به دو لایه زبان شعر اهتمام نموده‌ایم؛ لایه بیرونی که همان وزن و قافیه شعری، ساختارهای آوایی، کلامی، نحوی، و ذکر ترکیبات نوین و لایه میانی تصاویر شعری، نشانه و نماد هستند که با ذکر مثال توضیح داده شده‌اند. در این پژوهش در تلاشیم تا با قائل شدن به نوعی وحدت بین ساختار و مضمون، دریافت و درک دقیق‌تری از اشعار و پیام آن ارائه دهیم.

کلیدواژگان: علامه سید محمد حسین فضل الله، فی دروب السبعین، نقد ساختاری.

بررسی ساختاری و محتوایی گفتگوی ادبی (مناظره) در ادبیات دوره مملوکی

علیرضا نظری (نویسنده مسؤول)
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران
a.nazari@hum.ikiu.ac.ir
مریم فولادی
دانشجوی گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران
تاریخ دریافت: ٩۴/٢/١٢ش تاریخ پذیرش: ٩۴/٧/١٨ش

چکیده

مناظره فن مستقلی از فنون ادبی است که از دیرباز در ادبیات عربی میان شاعران و نویسندگان معمول بوده است. این گونه ادبی، که به تقلید از مناظرات واقعی شکل گرفته است، گفتگویی است خصمانه و یا دوستانه میان طرفین مناظره که گاه انسان هستند و گاه حیوان، نبات، مفاهیم انتزاعی، عناصر طبیعت و دیگر عناصر. از آنجایی که این گونه ادبی به شکلی بسیار برجسته و چشم‌گیر در آثار منظوم و منثور دوره مملوکی وجود دارد، لذا این تحقیق با روش توصیفی- تحلیلی، این گونه ادبی را در دوره مملوکی، در دو بخش تئوری و تطبیقی مورد بررسی قرار داده است؛ در بخش تئوری به معرفی این گونه ادبی پرداخته شده و در بخش تطبیقی نمونه‌هایی از مناظرات منظوم و منثور این دوره ذکر شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در مناظرات منظوم، بیشتر گفتگوها در معنای عام، میان انسانها برقرار شده است که غالبا نیز به شکلی کوتاه و بدون داوری بوده‌اند، و در مناظرات منثور، بیشتر گفتگوها در معنای خاص و طبق قواعدی خاص، میان عناصری غیر از انسان برقرار شده است که گاه جنبه تعلیمی، دینی، و یا مدح داشته و گاه جنبه تفننی داشته‌اند.

کلیدواژگان: ادبیات عربی، نظم و نثر، دوره مملوکی، فن مناظره.